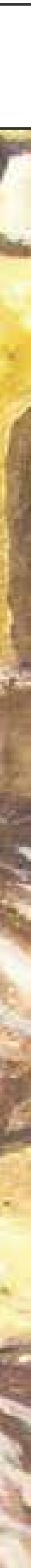
المادي وغير المادي في الثقافة الشعبية (رؤية عربية)

عبد الحميد حوّاس - كاتب من مصر

استقرت الدراسات الإنسانية المعاصرة على اعتبار مُفردة «ثقافة» مُصطلحاً يدل على منظومة من الخبرات التي حصلتها جماعة من الجماعات البشرية، تتجلى فيها طريقة هذه الجماعة في الحياة، وتتحدد أنساقها القيمية والمعتقدية والمعرفية والجمالية، التي تعبر عن نظرتها للوجود الاجتماعي والطبيعي، وحددت الموضوعات التي يشملها المصطلح بأنها: القيم والمعارف والتصورات والعادات والأعراف والتنظيمات، والتعبيرات الفنية، وأساليب العمل والإنتاج وأدواته وعلاقاته، وأي قدرات أخرى يكتسبها الفرد بوصفه عضواً في المجتمع.


SXC.HU



SXC.HU

ووصف الثقافة «بالشعبية» يصوغ مصطلحاً آخر يُحدد صنفاً من الثقافة تسري عليه المقومات التي أشرنا إليها تواً، ثم يزيد عليها بمقومات خاصة به. فإننا، إذا استعملنا مصطلح «الشعبية» بالمعنى العلمي الدقيق، مُستبعدين الاستخدامات السياسية والإعلامية السائبة، يكون مصطلح «الثقافة الشعبية» دالاً على مكونات صنف الثقافة التي تتواتر بين عامة جماعة شعبية، وتصير مشاعاً بينهم يتداولونها على أنها من نتاج الخبرة الجمعية المشتركة، لهم –جميعاً– الحق نفسه في استعمالها واستثمارها.

وهذه «الثقافة الشعبية» يجرى تداولها عن طريق التناقل «الشفهي». والشفهية هنا لا تعني مجرد «التلفظ بالكلام»، وإنما مقصود بها «التواصل الشخصي المباشر» في كل صورة. فالمهنيون والمزارعون والرعاة والصيادون– على سبيل المثال– ينقلون جانباً كبيراً من خبرتهم المهنية ومعرفتهم المُركبة إلى صبيتهم ومتدربيهم عن طريق التدرج في احتذاء ممارسات «المعلم» أو «الأسطى»، على المستوى الحركي والأدائي في المقام الأول، ويأتي بعده التوجيه اللفظي. وحقيقة الأمر، أن التناقل هنا وظيفة أدائية للحالة الشفهية،

التي هي حالة ذهنية شاملة تتعلق بطريقة التفكير والإنشاء والإنتاج بداية.

ومن ثم، واصل الشطر الأكبر من مكونات «الثقافة الشعبية» وجوده دون حاجة للتدوين أو الإنشاء الكتابي، مُعتمداً على هذا المُقوم الشفهي وآلياته الفاعلة. وجدير هنا أن نُزيل اللبس عن أمرين وقع ربطهما –وهما– مع شفهية الثقافة الشعبية:

أولهما: قرن الشفهية بالأمية. وكأن الشفهية تعني «نفي» الثقافة الشعبية للكتابة والأعمال المكتوبة. بينما الواقع الميداني المعيش يُظهر إيلاء الثقافة الشعبية مكانة مقدرة للكتابة، ورفعها –في غير قليل من الأحيان– إلى مكان قُدسي.

وثاني الأمرين: ربط شفهية الثقافة الشعبية باستخدام اللهجات العامية في المُنتجات الأدبية المُعاصرة. وقد ترتب على هذا إقامة ترادف –موهوم– بين إبداعات الثقافة الشعبية وبين الأعمال المؤلفة باللهجات العامية. وقد أكد الواقع الميداني المعيش انتفاء هذا الترادف المتعسف. فشفهية منتجات الثقافة الشعبية لا تقتصر على التلفظ الكلامي، كما أشرنا، كما أن مكونات الثقافة الشعبية تضم في ذخيرتها غير قليل من الأعمال المنشأة بالفصحى، وأواصر الصلة الجدلية بين الثقافة الشعبية وثقافة النخبة الفصيحة قائمة حتى يوم الناس هذا.

مهما يكن من أمر، ولكي نعود إلى سياقنا، فإن استعمال مصطلح «الثقافة الشعبية» –على أساس الإطار المفهومي الذي طرحناه– يتأتى بنا عن التشوشات والالتباسات والظلال السالبة لتعبيرات تتردد في مجال الدرس الشعبي منذ عقود، ولعل أشيعها: «الفنون الشعبية»، وكذا مفردها «الفن الشعبي»، وبالمثل «التراث الشعبي» و«الموروث الشعبي»، ثم «الفولكلور»، بل وتعبير «المأثورات الشعبية». فضلاً عن محدودية بعض هذه التعبيرات واتساع بعضها الآخر، بحيث أدخلت الكثير مما ينتمي إلى خارج المجال، فإن استعمالها المُرسل وتحريفها عما وضعت له، وقد روجت له الأجهزة الإعلامية طوال أكثر من نصف قرن، أنقص من دلالتها ودناها وأفقدها تحددها بوصفها معبرة عن مفهوم بعينه.

بينما تبنّينا لمصطلح «الثقافة الشعبية» –وفقاً للفهم الذي بيناه– لا يُعمق من منهجيتنا في تناول الظواهر الشعبية على مستوى التناول التخصصي فقط، وإنما يُعمق –أيضاً– من منهجيتنا في تناول هذه الظواهر على مستوى الإبداع والتذوق وإحسان التقدير، من جهة –وعلى مستوى التنشيط والتنظيم ورسم السياسات، من جهة أخرى. وهو لا يؤكد اتساع الفعل الثقافي الشعبي واستدامته ونسبته فحسب، وإنما يؤكد –قبل هذا طبيعته الديمقراطية ورحابته في شموله لإبداعية أبناء الجماعات الشعبية، كما يؤكد تقديره للتباينات المختلفة، إذ الوحدة فيه تقوم –أساساً– على التنوع.

غير أن إجراءات الدرس النظامي لمظاهر الثقافة الشعبية ومكوناتها، وخاصة مع نمو العمل الميداني وتنوع مجالاته، تطلبت أن يقوم الدارسون بترتيب المادة التي يشتغلون عليها وتصنيفها، وفصل المظهر المدروس على حدة، كي يتسنى دراسته دراسة مُدققة بغية التوصل إلى معرفة طبيعتها، وتمييز قوانين تركيبها، وتحديد وظائفها.

وقد تعددت الجهود في تقسيم مكونات الثقافة الشعبية وتباينت. ولكن التقسيم الأكبر كان قد حدث من قبل بشقها إلى شق مادي وشق آخر غير مادي. على أساس أن الأشياء المُجسدة في هيئة نُصب ومعالم ومُشخصات تكون مادية، أما المظاهر الأخرى ذات الطبيعة الذهنية أو الوجدانية فتُنعت بغير المادية، أو بالمعنوية أحياناً، أو بالروحية أحياناً أخرى.

وكانت هذه القسمة مجلبة لإنشاء حركة درس مكونات الثقافة الشعبية –إجمالاً– إلى تيارين رئيسيين. تيار يرى التكامل في مكونات الثقافة الشعبية وضرورة النظر إليها في كليتها، وإن تخصص في جانب منها. وكان أبرز وجود لممثلي هذا التيار في بلاد شمال أوروبا، في الدراسات التي عُرفت بدراسات الحياة الشعبية. أما التيار الثاني فقد رأى أبرز ممثليه تعزيز الفصل بين

> **وحقيقة الأمر، أن التناقل هنا وظيفة أدائية للحالة الشفهية، التي هي حالة ذهنية شاملة تتعلق بطريقة التفكير والإنشاء والإنتاج بداية.**

مظهري الثقافة الشعبية. واعتبروا أن درس الأشياء المادية والعناية بها هو من اختصاص نظم معرفية أخرى، قد تكون الإثنوجرافيا أو إحدى ضربياتها. في الوقت الذي حددوا فيه حدود عملهم في إطار المظهر غير المادي من الثقافة. وأوكلوا دراسة هذا المظهر إلى علم كان آخذاً في التكوّن – إذ ذاك – تحت اسم «الفولكلور» Folklore عند الإنجليز، واسم «الفنون والتقاليد الشعبية» Arts et Traditions Populaires عند ذوي اللغة الفرنسية أو أخواتها لاتينية الأصول. ولكن المشترك بينهم كان الاتفاق على أن مجال انشغالهم – العلمي وغير العلمي – هو «التراث الرّوحي للشعب»، وقصر عدد كبير منهم هذا «التراث الروحي للشعب» على ما سُمي «الأدب الشعبي» أو حتى على أحد أنواعه، وضم إليه البعض المعتقدات والعادات المرتبطة به، في الوقت الذي ركز فيه بعض آخر على الموسيقى والغناء أو الرقص، وبعض ثالث قصره على الزخارف والمشغولات التي تتصل بأنواع من التشكيل الفني.

وعلينا أن نتذكر الخلفية الفكرية والمنهجية التي درج فيها الدرس النظامي لجوانب الثقافة الشعبية، سواء في بلاد النشأة الأوروبية الغربية، أو في أقطارنا العربية منذ عشرينات القرن العشرين. ووضع هذه الخلفية في الاعتبار يجعلنا قادرين على تفهم بعض الأسباب في مجال الدرس الشعبي أو تضييقه، من جهة، وبعض أسباب اضطراب المفاهيم والمصطلحات والمقاربات، من جهة أخرى.

ولنتذكر – على سبيل المثال – الدوافع التي حدت بوليم طومز سنة 1846 م كي يسك مصطلح «فولكلور»، مقترحاً إطلاقه على دراسة الشعبيات نقضاً للتسميات التي كانت تطلق عليها من مثل: Antiquitiés (أي أثريات، أو بالأحرى أنتيكات). وكذلك – على سبيل مثال آخر عربي – ما اقترح من تسميات عربية من مثل: «علم الرّكاكة» و«الخزعبلات» في بدايات القرن العشرين حتى منتصفه! لعل ذلك ينبهنا إلى المسار الطويل ذي المسارب الذي توغل فيه درس الثقافة الشعبية.

وعلينا أن نتذكر الخلفية الفكرية والمنهجية التي درج فيها الدرس النظامي لجوانب الثقافة الشعبية، سواء في بلاد النشأة الأوروبية الغربية، أو في أقطارنا العربية منذ عشرينات القرن العشرين.

ويبدو أن غلبة التيار الآخذ بشطر الثقافة، والقول باقتصارها على «التراث الروحي»، لا في الثقافة الشعبية وحدها، وإنما في الثقافة عموما، كان دافعاً لتبني هذا التوجه من طرف واضعي اتفاقية اليونيسكو «بشأن حماية التراث الثقافي غير المادي» أو «غير الملموس» في ترجمة أخرى. (صدرت عام 2003، وبدأ العمل بها منذ أبريل 2006، وانضم إليها 100 دولة حتى الآن) بل يبدو أن غلبة هذا التيار أثرت أيضاً على اختيار واضعي الاتفاقية للمصطلح المستعمل في هذه الاتفاقية.

وربما كان أبرز هذه المصطلحات، والذي رشح على المفاهيم والتعريفات المستخدمة، تعبير Intangible Heritage بالإنجليزية،أو Patrimonies Immaterial بالإنجليزية أيضا، وبالفرنسية Patrimoine immatériel. وفضلاً عما تحمله التعبيرات من خلفية، فقد استخدمت مصطلحاً يعني «التراث» مع التباساته الماضوية، فقد عكس الفارق بين المصطلح الدال على «غير الملموس» الإنجليزي، والمصطلح «الدال على «غير المادي» الفرنسي، ظلالاً من المعنى يؤكد الرؤى الانشطارية القديمة الجديدة.

على كل، يجب أن نضع في الاعتبار أمراً آخر بالنسبة لهيئة اليونيسكو، فيما يخص دفعها، في العقدين الأخيرين، لما أسمته التراث الثقافي غير الملموس أو غير المادي، أن هذا الدفع تصاعد رغبة من صُناع القرار فيها في إحداث توازن مع انشغال أجهزتها منذ أواخر الخمسينيات بشؤون حماية الآثار وصونها، ثم الحقت بها ما سُمي «صون التراث الحضاري والطبيعي» وفهمنا لهذه الخلفيات يُفضي إلى حُسن تقدير، بل وحسن إدراك، لمدى الإنجاز الذي قدمه كل من الروّاد العظام وكذا الإسهام الذي تنهض به هيئة اليونيسكو. وبالتالي، حُسن الإفادة من إضافتهم المعرفية والعلمية والإجرائية؛ وفي الوقت نفسه التوقي من المزالق المفهومية والمنهجية التي اعترضت عملهم.

وأحسب أن الخطوة الأولى لتوقي هذه المزالق هي الأخذ بالمفهوم الشامل للثقافة الشعبية

SXC.HU



المتكاملة، حيث يُصبح التقسيم والتفريع قائم على التصنيف المنهجي بقصد تنظيم عمليات الجمع والحفظ والدراسة، ليس إلا!

إننا إذا ميزنا الثقافة المادية بأنها حصيلة خبرات جماعة شعبية ما في الأنشطة الساعية إلى توفير احتياجات معاشها والتوصل إلى إنجازات تقنية، وابتكار أدوات ومعدات متنوعة، في تنفيذ حرفها ومهنها المتعددة، لإنتاج مُتطلباتها وسد حاجات معاشها؛ فضلاً عما تكيفه من وسائل توظفها في أغراض الزينة وإقامة الطقوس، وفي الأنواع الفنية.

وإذا ميزنا الثقافة غير المادية، أو غير الملموسة، بأنها حصيلة خبرات الجماعة الشعبية نفسها في ممارسة القيم والمعارف والتصورات والعادات والأعراف، وتنظيمها للعلاقة بين الأفراد والجماعة، وبين الجماعة والجماعات الأخرى، وأشكال التعبيرات الجمالية والفنية المتنوعة.

فإن الواقع الميداني المعيش يُبين أن «الثقافة الشعبية» كل يتكامل فيه المادي وغير المادي، الملموس والمعنوي، المُجسد والروحي والغالب هو تلبس المعنوي للمادي، وكأنه بمثابة الروح للجسد. وكما أن المعنوي يُحقق وجوده بواسطة مظهر مادي، فإن المادي يحقق وجوده الثقافي بواسطة المعاني والقيم التي تُسبغ عليه.

فإن الواقع الميداني المعيش يُبين أن «الثقافة الشعبية» كل يتكامل فيه المادي وغير المادي، الملموس والمعنوي، المُجسد والروحي والغالب هو تلبس المعنوي للمادي، وكأنه بمثابة الروح للجسد.

العتابا : مقاربات نقدية، وملامح دلالية

محمد السمُوري _ كاتب من سوريا

العتابا : فنّ شعـري غنائي، يؤدّى قولاً وغناءً بشكل إفرادي على آلة الرّبابة، وهو أحد أهم أشكال الشعر الشعبي، والتراث الغنائي، إلى جانـب النايل، والسويحلي، والميجنا، والموليا وغيرها، اشتقّ اسمها من معاتبـة الدّهر لما ينـزل بالناس من المصائـب والمصاعـب، ويعـود تاريخ العتابـا إلى نهاية القرن الثامن عشر أيام الحكـم العثمـاني للوطـن العربي، حيث اشتهـر الشاعـر عبـد الله الفاضـل مـن عنـزة في باديـة الشام، ولـه قصّة درامية مشهـورة، ولم تـرد أيّة أخبار عـن عتابا سابقـة لـه، ومـن بعـده عـرف الشعراء مثـل: وافي، وواوي العجـل. وكثر شعراء العتابا بعد انتشارها الواسع، واشتهرت بهـا قبيلة الجبـور العربيـة. وأهل وادي الفرات.والساحـل السـوري، وقيل إنها نشـأت بـين الفئـات الاجتماعيـة التي عانـت من الاضطهاد والقهـر، والظلم.



وبيت العتابا مسمّط على أربعة أقسام ثلاثة منها على سجْع واحد في أعاريضها بخلاف القافية التي تأتي في عروض القسم الرّابع، وكثيراً ما يتكرر فيه الحشو وقد نظمت العتابا على شاكلة قول الشيخ عبد الغني النابلسي:

ويحك يا نفسي احرصي
على ارتياد المخلصِ
وطاوعي واخلصي
واستمعي النصح واعي [1]

فكانت العروض في بيته على ثلاثة أسجاع (احرصي، المخلص، اخلصي) أما القافية (اعي) فمختلفة عن العروض والضرب في البيت[2] كما تختلف من بيت لآخر، ومن شروط العتابا وجود الجناس في العروض المتشابهة في اللفظ والمختلفة في المعنى. من مثل :

أدور لهم غربي بلاد تونس
وبلكي [3] بظلهم يا قلب [4]تونس
استويت بنارهم يا خوي تونس
دليلي واستوى خمس الحشا

فالت معاني الاسجاع الاولى (اسم مدينة) والثانية (تأنس) والثالثة (حتى احترق)

كما تحتوي العتابا الطباق حيث إيراد المعاني المتضادة بالقرب من بعضها بعضا ومثاله:

هلي والعاطلة ماهم وليفين
كرام وسبّوا الخايب وليفين

فكان الطباق في الشطر الاول بمعنى(الالفة) أما في الشطر الثاني فتعني(الفاين لفظ عامي: الشرير) وفي قول آخر ورد الطباق بشكل أكثر وضوحا فقال الشاعر:

يمن عنده ذلول شداد تارود
الولف عجل على الخلان تارود

فكان الطباق في الشطر الاول (كي أصل) أما الثاني (لأعود) تكرار الحشو (التناص)

تكرّر حشو المقطع الاول في كثير من أبيات العتابا ففي مطلع يقول شاعرها تارة :

هلي بالدار خلوني وشلو [5]
وخلوني جعود ابْطن شالو [6]

نعتقد أن أغلب أبيات العتابا مجهولة المصدر وكثير من الأبيات تم تأليفها ونسبها إلى شعراء العتابا المشهورين أو صيغت على نمط أبياتهم لإضفاء بعض المصداقية عليها

وفي مطلع آخر يتكرر حشو صدر البيت فيقول:

هلي بالدار خلوني رميماي [7]هلي بالدار خلوني بس آني [8]هلي بالدار خلوني وشلهم [9] وفي حشو متكرر آخر يقول : هلي شالوا بليل وما اعلموني [10]–هلي شالوا بليل وما دعوني [11]– هلي شالوا بليل وما هدوني [12] وتكررت مفردة (هلي) كمطلع عام لأبيات الفخر وكذلك الأمر بالنسبة لعتابا (الهواويات) كما تسمّى أيّ الغزل والتشبيب فكرّر الشاعر حشو أبياته ومنها على سبيل المثال :أمس مريت عل ناهي بدلة [13]–أمس مريت عل ناهي بحيلة [14]

وفي أبيات أخرى تكرّرت المطالع في الحشو الكامل مثل:

ترف حسْن نواظيرك
خطم ريم الحمادة– ريام عل شرايع.

أو كان التكرار في الكلمة الاولى أو جملة صغيرة مثل :

أنخطى– حلالي– يناهي –خديده ورد – ثلاث ريمات – حلو الطول. وهكذا

وفي مقاربة أولية لدراسة هذا التناص في الحشو أو معرفة أسبابه نعتقد أن أغلب أبيات العتابا مجهولة المصدر وكثير من الابيات تم تأليفها ونسبها إلى شعراء العتابا المشهورين أو صيغت على نمط أبياتهم لإضفاء بعض المصداقية عليها أو هكذا راق لقائليها رؤية الأبيات ،ويعتقد أن بعضهم لا يحفظ العتابا كما هي فنظمها كيف شاء فكانت هذه الإضافات من قبيل المحسنات البديعية، حيث يروق لشاعر رؤية بيت ليس من نظمه على صيغة مختلفة فعدّه النقاد من التناص وربما نسبوه إلى السرقات الشعرية. أما ظاهرة تكرار المطالع فمعروفة في الشعر العربي ومثاله قول الخنساء :

وإنّ صخراً لمولانا وسيدنا
وإنّ صخراً إذا نشتو لنحّارُ
وإنّ صخراً لتأتمّ الهداة به
كأنه علم في رأسه نارُ[15]

ولأنّ أغلب مفردات العتابا هي من الالفاظ

المتعـارف عليهـا والدارجة، فـكان تكرارها في الأبيات لدى شـاعر بعينه أو شعراء مختلفين أمراً محتماً، فهناك ظاهرة اشتراك اللفظ المتعارف في الشـعر العربي مما يعد سرقة ولكنّ ابن رشيق لم يعدّه منها كقول عنترة:

وخيل قد دلفت لها بخيل
عليها الأسد تهتصر اهتصارا

وقول عمرو بن معد يكرب :

وخيل قد دلفت لها بخيل
تحية بينهم ضر ب وجمع

وقول الخنساء:

وخيل قد دلفت لها بخيل
فدارت بين كبشيها رحاها [16]

كمـا أن ظاهرة الالتقـاط معروفة فـي البيت الشعري كقول يزيد بن الطثرية:

إذا ما رآنـي مقبلا غـضَّ طرفه
كأنَّ شعاع الشمس دوني يقابلهُ

قد أوّله التقاطا وتلفيقا من بيت جميل بثينة:

إذا ما رآني طالعا من ثنية
يقولون من هذا وقد عرفوني

كذلك الأمر بالنسبة للعتابا فقال بعضهم :

أنا منسى وداد الونسوني [17]
وأني ما جوز عنهم وإن نسوني

فأخذه آخر ثم أعاد تركيبه فقال :

أنا منسى وداد الخل ونسى
وما لي غيرهم بالحيْ ونسا

وقال بعضهم :

أنا ما خون بالصاحب ومل بيه[18]
واعقر كبار زلاتو ومل بيه[19]

فأول شـاعر آخر بيتـه تلفيقـا والتقاطا منه فقال:

أنا ما خون بالصاحب وعر بيه[20]
ولا احط بخمايلهم وعربيه[21]

ومن سـمات العتابا نجد أنها أبيات متجانسة لكنها – شأن القصيدة الجاهلية – لا تشكل وحدة القصيدة –وإن صحّ القول – فإنه لا يوجد شـيء اسـمه قصيدة عتابا فالمعروف هو بيت أو أبيات العتابا وإن تكررت الألفـاظ الدالة على الموضوع لكنهـا من قبيـل الإرداف في القـول والتكرار أو الاسـتزادة والاطراد، ذلك لفقـدان قصائد العتابا كاملة بعد نظمها ولم يبقَ منها غير أبيات متفرقات مما يحفظه بعضهم ،وعـدم الالتفات إلى تدوينها باعتبار العتابا فنا غنائيا كان بعض ممن يسميهم الناس (الشعار) يسـتعملونها للارتزاق ولم تحظ بقيمـة أدبية لـدى أهل الأرياف والبـوادي فظلت حالها حال فنون الغناء الأخرى بعهدة ذاكرة أولئك فضاع معظمها ،أما ألفاظها فسهلة ومباشرة امتازت بالتصريـح وهذا تعبير عن الصدق في الشـعور، والجمال في الأسلوب والقوة في العاطفة، واستفاد شاعر العتابا من خاصية الاشتغال بالألفاظ فحمّل بيته متضادات ومترادفات وتورية وتضمينا.

وخاطبـت العتابا المرأة بصيغـة المذكر تارة وبصيغة الجمع تارة أخرى .

فأخفت العتابا المؤنث خلف ألفاظها لما اتسمت بـه من الحشمة والعفة والتحبب، قال الشاعر:

مشط شعره بعود البجس ولقاي[22]
وسلاني حـروف الميم والقاي
عشرتنا شبيه الشمس والقاي[23]
تـغـيـب ومـا حـدا يـلـي حـدا

كمـا يسـتهجن شـاعر العتابـا ألفـاظ الفحش،والتعابيـر المباشـرة والفجّـة، والقبـح ،والمجون.

أما مخاطبـة المؤنث بصيغة الجمع فهي –كما هو معلوم – للتفخيم قال الشاعر :

حلفت لكم بحرف الميم واللام
وهواكم بي ضمير حشاي ولام [24]

كما وظّـف شـاعر العتابـا مفـردات البادية وثقافتها في تشـبيه كالهجن والغزلان ومفردات الصيد فيصوّر فتيـات الحيّ بالغزلان الهاربة من الصيّاد ويقول:

خذن مني لذيذ النوم هَجُن
يتبارن والجعود سماط هجن
بريمات بذاك الحزم هَجُّن
من الكانوص دجُن عل قلاة

وتكرر هذا المشهد بكثرة العتابا من مثل: يهل ريم الخطم – يكانوص الظبي– كنصت الصيد.

أما عن لغة العتابا فهي خليط بين الفصحى والعاميّة وهي أقرب منها إلى الفصحى وذلك لأنها لغة البدو ونكاد نجزم بأنها فصحى إلا أنها اعتراها بعض التسهيل ،والتحريف، وإسقاط حركات الإعراب واستبدلت الحركات بأحرف، ودمجت بعض الكلمات ببعضها بعضاً، وأغفلت كتابة اللام الشمسية والأحرف المشددة ،فهي تكتب كما تلفظ شأن الكتابة العروضية وهناك لفظ الجيم المصرية، والكاف المفخمة ،لكنها في جذرها اللغوي فصيحة رسمت بصورة مختلفة قليلا لضرورة الجرْس الموسيقي والوزن فهي تنظم على البحر الوافر.وتمتاز العتابا بالواقعية، والبلاغة التي تجلت: بإيجاز اللفظ، وتركيزه، وبإصابة المعنى، ودقته، وبُعد المغزى، وتحقيق غاية الوصول، والانتهاء، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال. أمّا بناء العتابا فيرتكز على حكاية واقعية ترتبط بالسيَر ومعاناة تنجم عن الفراق والحب والحزن فتفيض نفس الشاعر بجملة من المشاعر الإنسانية ،التي يعبّرعنها بالعتابا، ونادرا ما تنظم العتابا بقصد النظم كما هو الحال في الشعر عادة.

أما عن لغة العتابا فهي خليط بين الفصحى والعاميّة وهي أقرب منها إلى الفصحى وذلك لأنها لغة البدو ونكاد نجزم بأنها فصحى إلا أنها اعتراها بعض التسهيل، ،والتحريف، وإسقاط حركات الإعراب

الفرق بين ضروب العتابا :

1- الأبوذية: كثير من الناس لا يفرق بين العتابا والأبوذية وذلك لاشتراكهما في الشكل فهما على نفس التسميط والوزن (البحر الوافر) وربما كان لهذا الخلط مبرراته حيث فسّر بعضهم معنى الأبوذية من (أبو- أذية) أي صاحب الأذية فعدّوها عتابا الحزن التي يقولها من وقعت عليه الأذية ،وهي فن نشأ لأول مرة في العراق ومنه عرفته مناطق الفرات والجزيرة السورية، أما الاختلاف ففي أغراض كل منهما وحسب. لكن الفرق هو اختصاص الأبوذية بالألغاز والأحاجي وتتطلب هذه الألغاز حلاً أوردّاً يتطابق معها تماما في الجناس أوالطباق وفي الحشو والعروض مع اعتبار ورود كلمة الحل محل كلمة السؤال التي تكون عادة مثل (أسيلك أو شنهو) وهكذا. كما تختلف في القافية التي عادة ما تكون في الأبوذية ياء وهاء، بينما تختلف في العتابا.

مثال الأبوذية

شنهو[25] اللي يونْ دومه بلا روح
وشنهو الهبّْت رياحه بلا روح
وشنهو اليرهب العالم بلا روح
مخوّف أهل السما وأهل الوطية

الحل:

الهوا يللي يونْ دومه بلا روح
الورد الهبّت رياحه بلا روح
الصراط اليرهب العالم بلا روح
مخوّف أهل السما وأهل الوطية

مثال آخر :

شنهو اللي على المخلوق داره
وشنهو المايعيش بغير داره
وشنهو الهجر أهله وعاف داره
وشنهو المابنام بلا تجيه[26]

الحل :

القمر اللي على المخلوق داره
لسمك يالما يعيش بغير داره
الزراف الهجر أهله وعاف داره
الفيل الما ينام بلا تجيه

2- الموليا : تنظم الموليا على شاكلة العتابا والأبوذية تماما حيث ينقسم البيت إلى أربع أشطر تتحد الثلاثة الأولى منها بالعروض لكن القافية في الشطر الرابع عادة ما تكون ياء مشددة مفتوحة وألف طويلة، أو هاء، ووجه الاختلاف في الوزن حيث تنظم الموليا ،على البحر البسيط ولأبيات الموليا لازمة تسمى الرّدة تتكرّر بعد كل بضعة أبيات والموليا أساس الموال الذي نشأ بعدها لكنه يختلف بعدد شطراته إذ هي سبعة في الموال على خلاف العتابا. أما عن تسمية الموليا فيتجه الظن أنها اشتقت اسمها من غناء موالي البرامكة إثر نكبتهم على يد الرشيد إذ يبدأ غناؤهم بكلمة ياموالي

نموذج الموليا :

لاكتب ودزْ بالورق لليذكروني
دمع البيابي جرى ومشاطف عيوني

وان كان يا ريمتي لسه ترقبيني
عيني تهل الدمع عل خاطرو بيا
مكتوب منك لقى عامين ما شقته
أم الهباري اربحة عل راس شاطفته
يمشي بجنب الترف صنيت وعرقته
والوجه ياضي عليّ بعد عشويه
الردّة : الله يا بو زلف عيني يا ومليا
عجوز تطرد هوى وتقول انا بنيه (27)

أمّا العتابا فليس لها لازمة ،لكن مفردة العروض تقوم مقام اللازمة ،حيث يروق لجليس الشاعر ترديدها خلفه مع تنهيدة تنم عن تفهّمه معناها كلما مرّ عليها ثم يقوم عدد من الحاضرين باستذكار وتدارس أسجاع العروض التي سمعوها وربما تحولت إلى مبارزة وسجال بينهم أيهم يفسرها.

كما تختلف العتابا عن الحداء وإن نظم الحداء على شاكلتها في تقسيم الشطرات وتشابه العروض ووجوه الاختلاف كثيرة فمنها الوزن، والأغراض، فالحداء رجز يختص بحضّ الإبل على المسير، وفي وقت لاحق جعلت أغراضه للحماسة ويقال فرديا ويردد جماعيا .ومن مثاله :

طاف الخيالان فهاجا سقما
خيال تكنى وخيال تكتما
قامت تريك رهبة أن تصرما
ساقا بخنداة وكعبا أدرما(28)

ملامح الطلل في أدب العتابا :

امتازت عتابا الحزن والفراق(الفراقيات) بالوقوف على الأطلال شأنها شأن الشعر الجاهلي،مع فارق أن شاعر العتابا لم يبدأ بالأطلال بل ضمّن أبياته مشاهد طللية ،فوقف على رؤوس الجبال، والتلال، ومشارف المضارب، وتحسّر على مضارب وديار الأهل الخاوية ،وتذكر محبوبته، وعبّر عن حزنه، وألمه ،فقال:

ركيت براس كوكب وين اهلنا
أدور بالمنازل وين اهلنا
يهل جرف المجابل وين اهلنا
غدو عني وعنك كالسراب

يقول: وقفت على قمة جبل كوكب – وهو جبل صغير شرقي الحسكة – أدور عن منازل أهلي، فأسأل الجرف المقابل لمكان نزلهم، فهم غدوا عني وعنك أيها الجرف كالسراب

كما قال:

ركيت براس كوكب ودعوني
غريب بكل ديره ودعوني
جديت وصاب راس الود عيني
عمت وما شفت ظعن الحباب (29)

يقول: وقفت على قمة جبل كوكب وقد أودعني أهلي هنا غريبا في كل ديره أتخيلهم يسلمون عليّ. فتعثرت وقد أصاب رأس وتد خيمتهم عيني فعميت ولم أرَ ضعن أحبابي.

إن الحزن والطلل من سمات العتابا، ويكادان يكونان شرطين لازمين من شروطها ،ذلك لكونها التعبير الصادق عن ظروف القهر والحرمان وكثرة الترحال التي عانى منها البدوي في الصحراء العربية ولا سيما أثناء الفترة العثمانية وحكم الاستبداد، فكان الشوق إلى الحبيب ترميزا ودلالة إلى أيام الرفاه، والاستقرار، والازدهار، والرخاء، والمشهد الأخر في توصيف الملامح الطللية في العتابا لعله يعود إلى مظاهر الحزن في التراث الغنائي الفراتي ولا سيما أن حوض الفرات منبع فنّ العتابا، فتجسّد الحزن الفراتي التاريخي في أبياتها عامّة وفي مشاهدها الطللية بشكل خاص، ثم لا نجد في دلالة المحبوبة أية ملامح عشقية كما هو الحال في عتابا (الهواويات) لغياب الإسهاب في الوصف والاكتفاء بالتذكر والحسرة فهي إلى جانب الناقة والجرف والسهل والمنازل والمرابع تشكل مفرداته الطللية، مما يدل على أن شاعر العتابا لا يتغزل بامرأة بعينها ويصفها وإنه يجسد توقه إلى الديار والأهل بشخصية الحبيبة التي أطلق عليها نعوتا مختلفة مبتعدا عن التشخيص والتسمية وأكثر من عمومية التعابير الدالة مثل – ترف – ريم الحمادة – المربوع مدلل – الولف – الزين – أبو خدّ – أبو عين وسيعة – وهكذا فأغلبها نعوت تذكورية، يريد منها تورية المرأة خلف هذه الألفاظ الحشيمة فجعلها غير مباشرة أو فجّة .كما جاءت مخاطبة المرأة بصيغة الغائب كترميز عن الحياة الماضية ومن أمثلتها: طلع يرشع بخلخاله يخالي ـ عينه عين باز وعين غبيت

إن المشـهد الطللـي يكتظّ بأسـماء حيوانات البادية كالبوم والذئب والجمل وغيرها .

أنـا والذيـب والبومـة علـى حـدّ
سـوا وهمـوم دلالـي علـى حـدّ
رمانـي الدهـر مـا دحج علـى حد
وعاتبت الزمـان على الجرى

يقول: أنا والذئب والبومة بحدود بعضنا أمّا هموم قلبي فهي محمولة على جمل

أما عن المكان ودلالته في المشـهد الطللي في العتابـا فهو لإضفاء المصداقية على هذا المشـهد فنجد أماكن حقيقية مثل جبل كوكب – بلاد تونس – حمص وحمـاة – حوران – الجـوف وغيرها. لكنـه في بعض الأحيان لجأ إلـى ذكر أماكن غير محـددة ومفاهيم جغرافية عائمـة مثل: عليتين – طفـة علو – مطـوّر عالي، وهـذا التعويم ينم عن لهاث دؤوب لدى الشـاعر فـي المبالغة في بحثه عـن أحبته، فاختار أمكنة غيـر محددة لأنه يبحث عنهم في كل مكان. ترتبط الأطلال بفكرة الصراع في الوجود وقد عبّر شاعر العتابا عن هذا الصراع وتمثل حالة صراع الشـاعر عبد الله الفاضل مع المرض النموذج عن هذه الحالة حيث يقول:

أدور لهم كفا حـوران والمات
علـى هـجـن بـهـذيـات ولـمـات
كثير جـروح بـالـدلال ولمات
وعـيـن عـل طبيب وعـل دوا

وتكثـر الصور المعبّـرة في المشـهد الطللي في العتابا من الريـاح والمياه والأعاصير كرموز للإفنـاء والتدمير والتخريـب لمضارب الأهل إلى الناعورة وصوتها الحزين الذي يزيد الشاعر حزنا وتذكرا.

أنا لكابل الناعور لو حنْ
أزيده بالدمع يا جواد لو حنّ

ورمزية بكاء الشـاعر هـي تقلب الأحوال في هذه الحياة، وهو سـيظل يبكـي رغم عدم جدوى البكاء فهو الصوت المسـموع والفعل المؤثر أمام صروف الدهـر التي لا يقوى علـى مجابهتها إلا بالبكاء .

أحباب كوطروا عني ورا جبال
تعبت وآني بغيبتهم ورج بال
آني لبكي على الفرقا ورا جبال

العلو وسال من دمعي سحاب

وعبّر الشـاعر عـن بكائـه الطللـي بمختلف العبـارات مثل: جرى دمعي –دموعي فوق صحن الخد –بكت عيني – جريب اسـمع بكاهم والنحو باي- لو يسمع بكاي البوم ما ناح –وهكذا

لقد وظف شـاعر العتابا الدهر في مشـهده الطللـي كرمز للإفنـاء والتفريـق، فجعله خصما لدودا يكيل عليه سـيول اتهاماته ويحمّله أسـباب شقائه، وجعله سببا لفراق الأحبة والخلان، فقال:

ركبت براس عاليتين وهليت
كثير دموع عل وجنات هليت
عسى يشهر لفراقك لا كان هليت
غثيث وبيك فارقنا الحباب

وتكـرّرت مثل هـذه التعبيرات عـن مخاصمة شـاعر العتابا للدهر مثل: حسـافة يا دهر شتميل وتعيل ــ حسـافة يازمان الشوم حطباي حسافة العمر ضاعت سنينه.

ومفردة حسافة في لسـان العرب تعني: أضمر له العداء، وغضب ورجع بحسـيفة نفسـه أي: لم يقض حاجته، فهي تعبير عن اللوم والسخط والندم والخسـارة. ومما يغيض الشاعر أكثر هو انقلاب الأحـوال وتغيرها ،فمالت الدنيـا بالكرام وأدبرت عنهم في حين أقبلت على من لا يراهم يسـتحقون المكانة، فالزمان قد بدّل بعطاءاته لمن لا يستحقها ويقارن الحالة كمثل العقاب الذي يخلف الحرّ.

يـدار العـز بيك الـدهـر بـدّل
وراحـوا اليحطون الهيل بالدل
زمـان الـشـوم بالنقلين بـدّل
شـواهـيـن تـكـفـاهـم عـكـاب

وفي مقارنة أكثر وضوحـا عن تبدّل الأحوال التي يقال عنها لكل زمن دولة ورجال فيقول:

حسافة يا دهر شتميل وتعيل
وحسباتك تفتّ الكبد وتعيل
تشيّد للعقون قصور وتعيل
وتنزل بالملوك أهل الصخا

فجعله دهرا ميالا معتديا غير عادل يمرض المرء من محاولة تفهم معادلة موازناته وحساباته.

وهـو يتمنى محاججة هـذا الدهر ودعوته إلى

مــا يعرف بالطلبة عند (أهل المعرفة) وهم قضاة البادية فيقول في حجته أمام القاضي:

سبع سنين حاربني زماني
وشفا بي عدوي من زماني
علوا انك تحاججني يا زماني
تشوف شلك عليّ من الطلاب

وأكثر شــاعر العتابا من عبارات معاتبة الدهر في حشو أبياته مثل :

أشــوفك يا زماني صادّ عني – أشــوف الدهر بانيلــو عليّ دار –زماني أطلق ضواريه –صروف الدهر عادني –قطع بي زماني – حاربني زماني– زمانــي مثل حدّ الســيف ماضي –زمان الشــوم شيبني

وبعد حين يستســلم المعاتــب إذ لا فائدة من هذه المخاصمة مع الليالي فيقول:

ظعنهــم شــال حيــن الكاصرينــا
كوونــا علــى ضلــوع الكاصرينــا
جـدَت • بــيَ الليالــي وكاصرينــا
نعاســنها علــى مرّ وجفــا

فهو يدعو إلى معايشة هذه الليالي على مضض رغم نكبوتها وغدرها ومرارة عيشها وجفائها،ويمتثل لها وهذه دعوة للتحمّل والصبر على ضيم الليالي حيث لا يمكن مجافاة الدهر الذي نحيا به،حيث اللاجدوى من مجافاة غير متكافئة مع الدهر الذي لا تؤمن صروفه،وقالت العرب: من عتب على الدهر طالت معتبته.لكن شاعر العتابا وضع التصورات الكافية والكفيلة بمجابهة الحالة التي هو فيها من الحزن والفراق والمكابدة فقال:

قلبني زماني كيف مار راد
وحاكيته بكل اللغو مارد
مالي غير بحر الصّبر مارد
ومن الله ما نقطع رجا

إذا هو الصبر واللجوء إلى الله تعالى لمجابهة الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر مما يوجد المعادل النفسي الذي يحطم الماضي ويهيّئ لحياة جديدة أكثر سعادة .

جاء في الحديث:

لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر.

– إنّ هذه المقاربة النقدية التي حاولنا بها ولوج عالم العتابا لهي مقاربة أولية من شأنها إثارة اهتمام النقاد بأدبنا الشعبي والتشجيع على دراسته وتحليله ومنحه الفرصة ليأخذ حقه من القيمة الثقافية، وينعتق من نظرة الازدراء والتجاهل والاستصغار من قبل النخب الثقافية والأدبية والدارسين لفنون الأدب والنقاد، وحتى وسائل الإعلام، والمؤسسات الثقافية والبحثية، كونه يكشف عن ثقافة الشعب وتاريخه وحياته الاجتماعية بما تمثله من قيم وتجارب يتوجب اكتشافها،ومعرفة ماهيتها.

إنّ هذه المقاربة النقدية التي حاولنا بها ولوج عالم العتابا لهي مقاربة أولية من شأنها إثارة اهتمام النقاد بأدبنا الشعبي والتشجيع على دراسته وتحليله ومنحه الفرصة ليأخذ حقه من القيمة الثقافية، وينعتق من نظرة الازدراء والتجاهل والاستصغار

المراجع

1- المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر – عدنان حقي دار الرشيد دمشق – 2000
2- العروض الكلمة الأخيرة من صدر البيت الشعري أما الضرب فالكلمة الأخيرة من عجزه وما بقي حشو البيت
3- (المرجع السابق) – hc–ك : تلفظ بلكي : ربما) أينما وردت g – ق :في كلمة قلب تلفظ جيم مصرية.
4- تركوه قطعاً
5 - شلال
6- طريح الفراش
7- ما لهم علي
8- ما أخبروني
9- لم يذاودني
10- لم يدلوني
11- بدون تكليف –
12- وهو مزدان بالحلي
13- مصطلحات تقنية من التراث الأدبي العربي محمد عزام وزارة الثقافة دمشق 1995ص–154
14- المرجع السابق ص– 296
15- الذين آنسوني
16- أمل منه
17- لي أمل به
18- أغشه
19- غبار
20- حبيبي
21- الظل
22- قبّح
23- أي شيء هو
24- مجلة التراث الشعبي – بغداد – وزارة الثقافة – 1980
25- من التراث الشعبي الفراتي – مختارات من أعمال الباحث عبد القادر عياش ج1وزارة الثقافة دمشق 2007
26- صرم : قطع - أدرم : استواء الكعب مع الساق تاريخ بغداد –حمد بن علي أبو بكر الخطيب البغدادي – دار الكتب العلمية بيروت
26- ديوان العتابا صالح السيد أبو جناة – مطبعة الشرقي دمشق – 1966
27- اسم طائر
28- غدر بي
29- عن أبي هريرة في مسند أحمد ورقمه

النخلة في الجنوب التونسي

محيي الدين خريف - كاتب من تونس

هل النخلة هي التي أطلعت الحياة في الجريد؟ أم الجريد هو الذي جلب النخلة إليه؟ سؤال قد لا نجد جوابا عليه رغم أنه مرتبط بأذهاننا عندما نفكر في النخلة. وقد تحدث المؤرخون كثيرا عمن جلب النخلة إلى الجريد وعن اسم «الدقلة» المحرف عن دجلة ولكن ذلك كله يدخل في باب التخمين والضرب بالظن لعدم وجود الدلائل القاطعة لذلك وغياب الوثيقة التاريخية التي تثبت ما كثر فيه الحديث.

والحقيقة أن النخلة بنت الصحراء فكلما توفر الماء في الأماكن الصحراوية أطلت النخلة. وهي تثمر عندما تضرب عروقها في الماء ويحترق رأسها بالشمس الملتهبة . أما في غير ذلك من الأماكن الباردة لا تؤتي أكلها أبدا . يقول المؤرخ اليوناني الشهير «سترابو»، وهو مؤرخ عاش في القرن 64ق.م –واشتهر بكتابه الموسوم بـ«الجغرافيا» «النخلة تزود البابليين[1] بكل احتياجاتهم ماعدا الحبوب» وقد عدد سترابو 360 منفعة من منافع النخلة بمقدار أيام السنة تقريبا إلى غير ذلك من الفوائد الجمة والخيرات الكثيرة التي تجنى من النخلة .

وقد حفلت بذكر النخلة القصص والأساطير القديمة باعتبارها الشجرة المقدسة المباركة ورمز الخير والخصب. كما اتخذ سعفها رمزا للقدسية يرفع في مناسبات الترحيب والاستقبال وفي أقواس النصر منذ العصور القديمة. ونذكر بهذه المناسبة الحادثة التاريخية الدينية حيث استقبل السيد المسيح برفع سعف النخيل. وهذا العيد الذي مازال يحتفل به المسيحيون باسم «احد السعف» أو عيد الشعانين[2].

وكثر ورود النخلة في الآداب العربية : في الجاهلية والإسلام. ونذكر هنا ماجاء في الحديث النبوي «نعمت العمة لكم النخلة، تغرس في أرض خوارة، وتشرب من عين حرارة».

وذكرت في القرآن الكريم وإنها هي المقصودة بالشجرة المباركة وخصت من دون الأشجار المثمرة بأمر الله لمريم ابنة عمران بأن تهز بجذعها لتحصل على الرطب الجني من التمر اللذيذ الشهي.

قال الله تعالى «وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا»

هذا ولا يعلم بوجه التأكيد موطن النخل الأصلي، ومن الاحتمالات التي افترضها علماء النبات أن يكون ذلك الموطن في الأجزاء الجنوبية الشرقية من الجزيرة العربية. ومما جاء في حديثهم عن ذلك أن أشجار النخيل كانت تنبت وتنمو على هيئة طبيعية، وهناك احتمال بوجود النخيل في أقصى الأجزاء الشمالية من العراق في العصر الحجري القديم بدلالة ما وجد من بقايا متحجرة من غبار الطلع الخاص بالعائلة النخلية في الكهف المسمى «شايندر» الواقع في أعالي الزاب الأعلى ويرجع عهدها إلى أواسط العصر الجيولوجي المعروف باسم «بلايستوسين» من إحدى الفترات الجليدية الأخيرة قبل نحو«70.000» سنة يوم كان المناخ تسوده الحرارة والرطوبة.

ومن الوثائق التاريخية التي يجب ذكرها في هذا العدد شريعة حمورابي[7] الشهيرة في حدود 1750 ق.م ومنها يستطيع الباحث أن يستنتج أهمية النخيل في حياة الناس. من المواد القانونية التي خصصتها تلك الشريعة للمعاملات المتعلقة بالنخيل كالمغارسة[8] والإجارة [9] والعقوبات الخاصة بالأشجار.

والنخلة من الأشجار بطيئة النمو التي لا تعطي ثمرها إلا بعد مدة بين أربع وست سنوات إن كانت مزروعة بالفسائل[10] ، وبين ثمان وخمسة عشر سنة إن كانت مستنبتة من النواة[11]. وقد عرفت منذ القدم فوائد النخلة المختلفة فاستعملوا ثمرها واستخرجوا منه أنواعا عدة من الخمور ثم العلف – وكذلك السعف لصنع السلال والزنابيل والسجاجيد والمراوح والمظلات والجريد لعمل الأقفاص والأسرة والكراسي والمهود ومختلف الألعاب مثل السيق والمشاية والقوس للعبة تشبه لعبة «القولف». واستعملوا ألياف النخلة لصنع الحبال ولتصفية الماء في الجرار ولحك أواني الطبخ أما خشبها فهو يستعمل لسقوف البيوت ولصنع الأبواب ولصنع الجسور ولتسقيف القبور ولصنع الأسرة والكراسي وما بقى منه فهو للوقود. وشوك النخلة يستعمل لأغراض شتى منها النسيج ولعذقها فوائد كثيرة تستدعيها الحياة اليومية منها استعماله كوقود.

وقد حفلت بذكر النخلة القصص والأساطير القديمة باعتبارها الشجرة المقدسة المباركة ورمز الخير والخصب. كما اتخذ سعفها رمزا للقدسية يرفع في مناسبات الترحيب والاستقبال وفي أقواس النصر منذ العصور القديمة.

وفي زراعتها كانوا يتركون مسافة بين كل نخلة ونخلة حتى تجد الهواء والغذاء. والنخل مكون من جنسين منفصلين: ذكر وأنثى. وهو يلقح في مطلع كل ربيع، وان لم يلقح جاء «هيشا» أي تمرا لم يصل إلى وظيفته والذي يذكر يسمى

أما ري النخيل فهو من عيون تجمعها المنابع التي تسمى « دراس العين» ثم تتوزع بعد ذلك في أنهار صغيرة وجداول على الأجنة والغابات وهي مقسمة بطريقة محكمة.

«طلعا» والذي يذكر به يسمى «ذكارا» الذي يتناثر منــه دقيق يكون هو العامل فــي التلقيح ومراحله «بـزر» قبل أن يلقح وبعدمـا يخضر ، ثم بلح، ثم «بسر» ثم «شباب»، ثم «مزقون»، ثم «تمر». وهو يختلف في درجات الجودة فمنه « دقلة نور» وهي أعلى نـوع من التمر ثم العليق وهـو الفطيمي ثم أخـت الفطيمي ثم تأتـي بعد ذلك مئـات الأنواع منها: الحرة، بوفقوس، لارشتي، الباجو، والخلط، العمـاري، القصبي، الأقو، الغـرس، بيض حمام، الكنتا، الحمراي، الطانطابشـت، خلط حميد، دقلة مباركة، توزاريت الكحلة، توزارابيت الصفرا، بسر حلو، حلاي الزرسـين، الشـداخ، اللمسي، بزول خادم، الخضراي، القندي.

وقـد عد القدمـاء على كل حـرف من حروف المعجم نوعين أو ثلاثة. وأكثر أسـماء التمور في الجريد يرجع إلى أصل بربري.

والنخلة من الأشـجار المعمـرة وتختلف غلة النخلة باختـلاف نوعها، ومن بين طـرق العناية التي كانت تبذل للنخيل تقليب الأرض. وقد وردت بعض الواجبات التي يلزم مسـتأجر بستان النخل القيام بها كجزء مـن الاهتمام بالنخل منها تقليب الأرض المزروعـة ومراقبة ظهـور الطلع والقيام بالتلقيـح وإضافة الأسـمدة. والقائـم على أعمال النخيل يسـمى«خماس» لأن نصيبه في المشاركة الخمس، ويسـمى أيضا «شريك» ومعاونه يسمى «قيال» لأنه يقيل ببسـتان النخيـل ويقوم بأعمال «الغابة». وأسـعار التمور تختلف باختلاف النوع. فالتمور النفيسة غالية بالنسبة للأنواع الأخرى .

وكانت أسعاره في الموسـم اقل عادة وتأخذ في الارتفاع والانخفاض بحسب كساد السوق أو نشاطها وتوفر الطلب.

أمـا ري النخيل فهو من عيون تجمعها المنابع التي تسمى « دراس العين» ثم تتوزع بعد ذلك في أنهار صغيرة وجداول على الأجنة والغابات وهي مقسـمة بطريقة محكمة. قيل إن الذي قام بها هو المؤرخ «ابن شـباط» بحيث ينـوب كل واحد من أهل الأجنة مايكفيه من الماء بحسب مساحة غابته بطرق ضبطها وبقيت مسـتعملة إلـى عهد قريب وهو استعمال الساعة المائية المسماة «بالقادوس» والتي يتسرب منها الماء قطرة قطرة في إناء تحته وهم يتابعونه بشـق السعف حتى يفرغ وكل غابة لها عدد مـن القواديس فإذا انتهى نفخ احدهم في ببوشة وهي صدفة بحرية كبيرة لها صوت صاد عندما يسـمع يحجز الماء عن الغابـة التي تتمتع بالسقي في حينه.

ومن النخيل يسـتخرج «اللاقمـي» وهو مائية النخيـل وذلك إنهـم يختارون بعـض الأنواع من النخل مثل «البسـر الحلـو» و«الفطيمي» ويقتلون النخلـة بقطـع النخلـة، قطع جريدهـا حتى يعلو إلـى قلبهـا ويظهر «الجمـار» وهـو روح النخلة فيحجمونهـا ويحفـرون حولـه سـاقية صغيرة ويغرسون فيها قصبة ويعلقون تحت القصبة قلة ويتمـادون في الحجم يوما بعد يوم حتى ينز منه «اللاقمـي» وهو ماء حلوله طعـم لذيذ خصوصا عندما يبرد في الليـل وفي الصباح. وأهل الجريد يتهافتون على شربه وهناك بائع يطوف به الأزقة والأسـواق في قلة بيـده وينادى «أهو العسـل» «اهو اللاقمي» مله عسله «ولد النخلة ماذا يحلى»، والبائع يسـمى «لقام» وهو عند سقيه «يدمع» أي يوفي في الكيل.

ومـن أمثالهـم: «ماسـط كي لاقمـي القايلة» وماسـط غير هذب ويقولون عن الإنسـان المائع «خبـز ولاقمـي» أي نهاية فـي الميوعة كانحلال الخبـز في «اللاقمي وهو يخمر ويكون مسـكرا شديد القوة أحسنه «المعلق».

فـــي[13] ظـئـر الـنـخـل معلقة وهــنـــاك يــخــمــر أجـــوده

و«المعلـق» هو الذي يعلق إناؤه في «اللاقمية» أي نخلة اللاقمي بعدما تضاف إليه المادة المخمرة وهي المسـماة «بالخـروف» وكان احد المغرمين يشـربه يقول لأصحابه : لا تسـموه «لاقمي» بل سـموه «لاقى بي» ولاقى بي أي ناسبني وبالطبع ناسـبه هو وعدل مزاجه إن لم يكـن ذهب به كل مذهب.

ومن أغاني إحدى الأمهات المهمومات بأبنائهن توصي ابنها «علي»





يــــاعـــــلـــــي يـــاعـــلـــــي
مــــاتــشــربــشــي الــلاقــمــي
تــســكــر وتــمــيــح يــاعــلــي
ويــــديــك الــــريـــح يــاعــلــي
وتــغــيــب عــلــمــك يــا علي
وهـــي الـــلـــي تــلــمــك يــاعــلــي

ومجالس اللاقمي معروفة في الجريد ولها عشاقها ومدمنوها.

ومن النخلة يستخرج «الجمار» وهو قلب النخلة الذي يزودها بالاستمرار على الحياة والإثمار منه يخرج السعف والكرب «الكرناف» والليف، وهو ذو طعم لذيذ في الأكل كما أن له استعمالا نادرا في العراق كشراب لذيذ وذلك بتقطيعه وسخنه واستخراج مائه وخلطه مع السكر. وبالجمار تشبه الأسنان والأعكان والأطراف وكل ماهو شديد البياض في الإنسان.

يقول الشاعر أحمد البرغوثي في وصف حبيبته

جبة وعكان وتراق
جمار طرشاق
وذراعها سيف يحاق
في يوم كابر نفاقه

ومن ألفاظ التهديد في الجريد قولهم: «تجمرك» أي أقطعك كما يقطع الجمار من النخلة ويصفون بالجمار الأعناق «الرقاب» كقولهم:

الــرقــبــة جــمـــار يـــازعـــره
أمـــا الـــراعـــف مـــنـــقـــار الطير

والجمار يؤكل كفاكهة ويستعمل كدواء لضغط

واحة بتوزر

الدم «الضغط المرتفع» والنخلة تكون «فسيلة وبعدها غرسة وبعدها «جبارة» وبعدها نخلة وبعد طويلة وهي كما سبق تعمر ونعرف عمرها بعدنا لكل صف من الكرب «الكرناف» الذي يظهر بها كل عام ويكون حولها دوائر متوازية تزيد في طولها حتى تصل 30 مترا.

ومن لغة النخلة «يرقى» أي يتسلقها بيديه ورجليه و«يجمر» إذا كان يقطعها ليصل إلى جمارها «ويحجم» إذا كان يستنزل اللاقمي.

«ويرقب» إذا مد العذق «العرجون» لصاحبه عند قطعه وصاحبه تحته و«يقطع» عند جمع التمور من النخيل ويفارز إذا سوى العراجين وهي بلح «ويذكره» إذا وضع حبوب اللقاح في فحل النخل وتبدأ عملية تلقيح النخيل في شهر أفريل وهناك عمال متخصصون في صعود النخلة ولقاحها.

وهناك «الدلو» وهو الغلاف البني الذي يحفظ الطلع بداخله وشكله طولي يشبه «الزورق» وعندما يذزل الشراب إلى النخلة ينشق إلى نصفين طويلين ليستخرج الطلع من داخله ويؤبر.

والدلو يمكن استعماله كآنية لشرب الماء وهو ذو رائحة ذكية يلذ معها الشرب ويستعذب طعمه وماؤه مفيد لعلاج ضعف القلب.

وهناك «القنطه» وهو الذراع المنحني من العذق ويستعمل بعد تقويسه ونسجه بالسعف «فخاه» لصيد العصافير كما يستعملونه زنادا لإشعال النار ومن أعذاقه بعد جردها من التمر يستعمل «مكنسة» في البيوت الترابية ويستعمل ايضا للعب الأطفال «كركارة» وإذا يبس يضرب به المثل في اليبس، فيقولون عن الإنسان الجاف: «يابس كي القنطه».

النخلة في التراث الشعبي:

هناك مجموعة من الأمثال الشعبية والأقوال والأهازيج اعتاد الناس ترديدها مستعملين النخلة أو أجزاءها للدلالة عما يقصدون. وقد سارت بينهم وتداولوها حتى أصبحت سائرة في موطن النخلة وملجاورها من ذلك قولهم فيما يضرب للثروة الناجمة عن كثرة النخيل:

- **عنده المال والنخل حمال**

والحمال، محمل من العصي المصنوعة من أعواد النخيل لحمله على الحمير قصد وقره بالتمر والغلال. ومن أمثالهم ايضا:

مولى النخلة مايجوعش

وذلك لان النخلة دائما تحمل في غدقها شيئا يؤكل من بلح أو بسر أو تمر مما يدل على أن النخلة مصدر من مصادر الرزق. ومن أمثالهم في ذلك:

نخلة بلادي تفيدني وتفيد أولادي

ومن أمثالهم في ذلك ايضا :

عصفور يتقي بنخلة

مثل الشخص الذي يحاول أن يقوم بعمل أكبر من طاقته ومنه

التمر خبز الفقارى

أي أن عددا كبيرا من الطبقات الفقيرة تعيش على التمر

ولد النخلة يحلى

كناية على حلاوة التمر وجودته، وهو من نداءات الباعة.

اليد الطويلة تلحق العرجون

يضرب للشخص الذي يعتمد على طوله في قضاء حاجته.

كي نخلة الزقاق ، تلوح لبرا

يضرب للشخص الذي ينال بخيره البعيد دون القريب وذلك أن النخلة المطلة على الشارع «الزقاق» ترمي بثمارها إليه فينالها المارة.

نخلتك مازوزي:

أي غير ناضجة الثمار ويضرب هذا المثل للشخص الذي لافائدة منه.

لاله يا لاله: يافزانية طاله. يافطيمي بوفقوس

تربيجة أم لابنتها، وفزانية النخلة المنسوبة إلى فزان واحة بليبيا وفطيمي وبوفقوس من أسماء التمور.

صباحك دقلة وحليب

تحية صباحية كثيرا مايرددها الناس في الصباح.

كلا التمرة، ولوح العلفة

يضرب للإنسان الذي يستفيد من الشيء ويتنكر لجميل من فعله.

يابس كي الحشفة

يضرب للإنسان الجاف البخيل، والحشفة التمرة اليابسة وقد جاء في المثل العربي «حشفا وسوء كيل» يضرب للبضاعة الرديئة مع التطفيف في الكيل ويستعمل الحشف كعلف للحيوانات.

كي الشوكة ، في الجنب مدكوكة

يضرب للمرأة التي تفارق مع سوء أخلاقها وبذاءتها.

أحرش كي الليفة

مقولة تقال للشيء الذي لا يلين في ملمسه.

مانجمش يرقى، قال اخ هيش

يرقى: يتسلق النخلة. واخ : كلمة تفجر من الشيء الحقير. وهيش: تمر غير ناضج والمقولة تقال: للشخص الذي يعجز عن الوصول إلى الشيء ومع ذلك يذمه.

الطبة غالة

الطبة: جزء صغير من غابة كبيرة أو قسمة وغالة: أي كثيرة الثمار.

والمقولة: تقال عند وجود الشيء الكثير أو الجمع الملتئم.

تمر وماء وظل ذاك النعيم الأجل

ثم يتمثل به من قنع ببساطة ماعنده من نعم الله في ظل النخلة. أما الشعر الشعبي فقد حفل بذكر النخلة ووصف ماتجود به من ثمار ومافيها من فوائد جمة وكان أكثر ذلك في الأغاني الشعبية التي يتغنى بها الناس في أفراحهم وفي المناسبات الموسمية التي يعيشونها قد تعودوا أن يصفوا القدود بالنخلة التلعاء والوشم بالجرائد والنهود بالجمار وكذلك الأعكان والتراقي والأصابع بالبسر وفي ذلك يقول الشاعر محمد الصغير

هناك مجموعة من الأمثال الشعبية والأقوال والأهازيج اعتاد الناس ترديدها مستعملين النخلة أو أجزاءها للدلالة عما يقصدون. وقد سارت بينهم وتداولوها حتى أصبحت سائرة في موطن النخلة وماجاورها



قبلي بعد المغرب

الساسي من شعراء السواسي:

وصدر تايق وبزول
ونراعها سيف مسلول من يصدقه
راح مفصول الاصباع بسر النخايل

وفي قصيدته المشهورة «حفلت بالديباج» نـراه يصف ذراعيها «زنودها» بسيفين صقيلين ومعصمها بعرجون البسر المتدلي من نخلته:

زنود معايل بسيفين مصاقيل
والمعصم عرجون بسر نخلها
الجوق شهبا وصيقها محملها

وفي موقف آخر نرى أحمد البرغوثي قد اقتبس لحبيبته من النخلة عدة أوصاف تناسب ما توفر لها من جمال فشبه شعرها المسترسل بالجريد وهو أغصان النخلة واختار لذلك جريد «الجباره» ومفرده «جبارة» وهو النخلة الشابة الصغيرة كما وصف أنفها «خشمها» بسعفات وهي الورقة «الخوص» فرع من الجريدة وصفه بذلك لاستقامته وقد استخرج من قلب «ذكار» فحل النخيل. أما صدرها فهو في بياضه يشبه «الجمار» وهو صلب النخلة كما يصف أصابعها «بالبساره» وهو التمر قبل نضجه يكون براقا ونظيفا وفي ذلك يقول:

غفيقها جريد جبار
علي كتفها غمار
قصة هفت فوق الانظار
كما ريش هدرق نعامه
والخشم في مثل منقار
مشتال نقار
سعفات من قلب ذكار
في رقته والسقامه
الرقبه كما كاس بلار
والصدر جمار
كيف دز بغناجل صغار
الاثنين شقه توامه

ازنودها انطاق وقدار
واصباعها بسار
وذراعها سيف شيار
في يوم سوق الملامه

و«الجريدة» يشبهون به «الوشم» في المعصم أو الصدر أو الفارة وفي اغنية مشهورة عنوانها «ياوخي لسمر ماك ترد علي تقول:

نشبح جريده منزله بالشطاره
في ساق طفله اسمها «بلاره»

نشبح جريده منزله بالنيلة
في ساق طفله اسمها «جميلة»

وفي «مسدس» لشاعر مجهول من شعراء «غريب» ممكن يقطنون بغرب شط الجريد نراه يقول في شوق لاهف:

تره أص حس القطا جاي منه
ضبايح برنه
والله دلالات كف المحنة
تره أص حس القطا جاي وارد
ضبايح أبارد
والله دلالات رقبة الشارد
على صدر داداي نشبح جرايد
قلايد محنة
وجمار كيف فتق الليف منه

هنا نرى أن الشاعر استعمل من مكونات النخلة ثلاثة أشياء وهي « الجريد» و«الليف» و«الجمار» واستعمل كل اسم في المكان الذي يناسبه. الجريدة في الوشم الذي لاحظه على صدر حبيبته، والليف وهو غلاف «الجمار» للثوب الذي تفتق عن جمار النهود البيض كالجمار وأغرب من ذلك البداية التي ابتدأ بها وهي إسكات من يستمع إليه «ترى أص» وكأن الخبر الذي يحمله إليه مهولا ونرى «الجريدة» يستعملها الشعراء في الوشم بالكي على ظاهر اليد. يقول البرغوثي احمد:

لحقني الندم بزايد
وكويت فوق ايدي ثلاث «جرايد»
وشعفت من بني الحجر البايد
عامين والثالث يصوب نصه
نوصيك يامغفول بر حايد
والي انكوى ماعاد شي يتوصى

والنخلة حديثها طويل كطولها، ومن أجمل ما ناجى به شاعر مجهول النخلة قوله طالبا منها أن تجود عليه بثمارها متوسلا بالله:

يانخلة البستان علينا جودي جيتك
بربي والنبي وشهودي

وكأننا نلمح في هذا القول رمزا يتستر عليه الشاعر بالنخلة.

وعن أصابع حبيبته يقول محمد الفرحان من شعراء «الصخيرة» :

اصباعها دقلة نخيل
جا غرسها في الرمايل
فيهم خواتم اسرائيل
وفصوص رابيل
من ذهب غالي المثاقيل
تشريه ناس القلايل

وإذا كانت النخلة قد تغلغلت في حياة كل الناس فذلك لما لها من تجذر في الأصالة ورسوخ في الحضارات المتوارثة عبر الأجيال والقرون ولإغنائها وإثرائها لمطالبهم اليومية التي تكاد تفي بكل ملتزماته.

النخلة في الأدب العربي :

الإيحاء بالغربة تشعرك به النخلة وأنت تراها واقفة في صمتها الأبدي وصمودها لعوامل الطبيعة في صحراء جرداء قاحلة هناك تطل بجريدها على عالم فارغ ليس فيه أحد سواها أيان تشعرك بالغربة لتصبح بعد ذلك في وقوفها رمزا لها ترى لأن الناس ذهبوا وتركوها وحيدة أم أنها آثرت العزلة للتفرغ لعبادة الله والتسبيح الحالم في ملكوته؟

> الإيحاء بالغربة تشعرك به النخلة وأنت تراها واقفة في صمتها الأبدي وصمودها لعوامل الطبيعة في صحراء جرداء قاحلة هناك تطل بجريدها على عالم فارغ ليس فيه أحد سواها أيان تشعرك بالغربة لتصبح بعد ذلك في وقوفها رمزا لها

عبدالرحمن بن معاوية الداخل صقر قريش عندما نزل البلاء بدولة أجداده بني أميه فر إلى الأندلس وبنى بها ملكا جديدا أورثه لأبنائه ولكن حنينه لبلاده بقي معه حتى وهو في جنان فردوس الأندلس. وفي مروره بمدينة الرصافة متنقلا بين رياضها صادفته نخلة عالية سامقة فهيجت أشجانه وحركت في قلبه الذكرى لبلاد كان يعبدها بها نشأ وفيها ترعرع نخلة غريبة لفتت نظر رجل غريب وكل غريب للغريب نسيب. وعندما رآها قال:

يا نخل أنت غريبة مثلي
في الأرض نائية عن الأهل
تبكي وهل تبكي مكممة
عجماء لم تجبل على جبلي
ولو أنها عقلت إذا لبكت
ماء الفرات ومنبت النخل



واحة بقبلي جنوب تونس

وقال في نخلة الرصافة أيضا وقد آسى لغربتها وغربته:

تبدت لنا وسط الرصافة نخلة
تنادت بأرض الغرب عن بلد النخل
فقلت شبيهي في التغرب والنوى
وطول اغترابي عن بني وعن أهلي
نشأت بأرض أنت فيها غريبة
فمثلك في الإقصاء والمنتأى مثلي

أما «نخلتي حلوان» فخبرهما معروف ذكره صاحب الأغاني في المجلد -13 قال: لما خرج الرشيد إلى طوس هاج به الدم «بحلوان» فأشار عليه الطبيب أن يأكل جمارا وهو شحم النخلة فأحضر دهقان حلوان وطلب منه ذلك فأعلمه أن بلاده ليس بها نخل ولكن على العقبة نخلتان فمر بقطع إحداهما فقطعت فأتي الرشيد بجمارتها فأكل منها وراح و نشط فلما انتهى إلى العقبة نظر إلى إحدى النخلتين مقطوعة والأخرى قائمة وإذا على القائمة مكتوب:

أسعداني يا نخلتي حلوان
وابكيا لي من ريب هذا الزمان
اسعداني وايقنا أن نحسا
سوف يلقاكم فتفترقان

فاغتم الرشيد وقال: يعز علي أن أكون نحسكما ولو كنت سمعت بهذا الشعر ما قطعت هذه النخلة ولو قتلني الدم. والشعر لمطيع بن إياس أحد الشعراء العباسيين ومن ظرفاء أهل الكوفة.

وقد أولع الشاعر التونسي مصطفى خريف بالنخلة ووصفها في مواضيع متعددة من شعره وكان مولعا بها وبما يحيط بها من مفاتن الطبيعة الجنوبية وبما في الواحات من سحر وفتنة فيقول:

طمحت للنجم بواسقها
فهواها النجم وفرقده
منحاها الرفعة فارتفعت
تحنو لله وتحمده
فحباها الله محاسنه
ومكارمه جلت بيده
تتأود كالنشوان فيفضح
غصن البان تأوده
وتحلي الجيد بطلع أبيض
مثل العقد تقلده
وتدر بثدي مثل العاج
رحيقا عذبا مورده

وهو يعني بذلك مادة النخيل المسماة «اللاقمي»

ثم يصف مجلسا من مجالس شرب «اللاقمي» في الجريد التونسي فيقول:

ويدار رحيقا بينكما
غتال الهم ويطرده
في ظل النخل معلقه
وهناك يخمر أجوده



يتنزل مثل الروح لشاربه يحييه ويسعده

والحديث عن النخلة لا ينفذ ولا يقف عند كلمات معدودة لأنها في ذهن من عاشها وتربى تحت ظلالها وتغذى بثمارها واحتضنها شوقا وحبا وشعرا وغربة أكثر من القول الذي يجيش به القلب ولا يستطيع اللسان أن يعبر عنه لا شعرا ولا نثرا . وما أجمل قول الشاعر النوبي وهو يتحدث إلى النخلة في مناجاة هامسة :

يا نخلة ياطال م العالي على عيون شواشيك
يا اسيانه – يازعلانه
عشان الناس فاتوك ورحلوا بعيد

النخلة والمناخ:

ترتبط النخلة بتراثنا منذ آلاف السنين فهي رمز للحياة والعمران وعلامة من علامات الحضارة في وطننا العربي لأنها تمثل العنصر الأساسي في الغذاء والكساء والتعمير. وقد تميزت شجرة النخيل بمزايا جعلت منها رمزا للثبات والتكيف مع الأحوال المناخية القاسية إذ تزدهر زراعة النخيل وتعطي ثمارها في البقاع التي يسودها طقس مرتفع الحرارة ، قليل الرطوبة.

وترتبط أهمية شجرة النخيل بفوائدها المتعددة فقد عرفت منافع التمر منذ فجر التاريخ وظهرت فوائده في الطب والصناعات القديمة والحديثة ويكفينا إشارة إلى فضل النخلة ماحباها الله – سبحانه – من تكريم وما خصها به من

ترتبط أهمية شجرة النخيل بفوائدها المتعددة فقد عرفت منافع التمر منذ فجر التاريخ وظهرت فوائده في الطب والصناعات القديمة والحديثة



فضائل بوصفها نعمة من النعم التي أنعم الله بها على عباده فقال تعالى: «ونزلنا من السماء ماء مباركا فأنبتنا به جنات وحب الحصيد، والنخل باسقات لها طلع نضيد» كما كرمت السنة المطهرة النخلة فقد شبه الرسول صلى الله عليه وسلم المؤمن بالنخلة في أن أمره كله خير كالنخلة فقال: «مثل المؤمن كالنخلة ما أخذت منها شيء تتحكر» والنخلة آية من آيات الله تعلمنا الشموخ والصبر وقوة الاحتمال والعطاء بوقوفها شامخة في وجه الجفاف والتصحر على مر السنين وبحطائها السخي.

وقد اهتم أهلونا – منذ القدم – بزراعتها وأولوها العناية والرعاية والتكريم واكتسب الأبناء زراعة النخيل بالتوارث من الأجداد وبطريق الممارسة.

غراسة النخيل:

ويحرص الزارع عند غرس الفسائل أن تكون كل منها بعيدة عن الأخرى بمسافة تتراوح بين 8 إلى 10 مترا إذ أن طول سعف النخلة يصل عندما تكبر إلى 4 أو 5 مترا فيلتقي بالنخلة المجاورة إذا كانت قريبة منها. ولذلك قيل في المثل على لسان النخلة عن جارتها تقول: أبحد عني وخذ ثمرتها مني».

وقد ورد ذكر النخلة في مواضع كثيرة في الكتب السماوية وذكرها الله في القرآن الكريم في 20 آية كريمة ففي سورة مريم قال الله تعالى: «وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا». وقال تعالى في سورة المؤمنون: « فأنشأنا لكم بها جنات من نخيل وأعناب لكم فيها فواكة كثيرة ومنها تأكلون».

وورد ذكرها في الأحاديث النبوية الشريفة وفي حديث للنبي صلى الله عليه وسلم:

«أطعموا نساءكم في نفاسهن التمر فإنه من كان طعامها في نفاسها التمر خرج ولدها حليما. فإنه كان طعام مريم حين ولدت ولو علم الله طعاما خيرا من التمر لأطعمه إياها».

والنخلة هي الشجرة الوحيدة التي لا تتساقط أوراقها والتي مجدت في سائر الأديان.

وذكرت في القرآن الكريم أكثر من 20 مرة.. وذكرت في السنة في أكثر من 300 حديث. وقد ورد في الحديث: «أكرموا عمتكم النخلة فإنها خلقت من الطين الذي خلق منه آدم».

فوائد النخلة:

كل جزء من النخلة له فوائد عظيمة: ثمارها، ليفها، نواها، سعفها، جريدها، وخوصها ناهيك عن المواد العديدة التي تستخرج من ثمار وأجزاء النخلة.

ثمرها غني بكل مقومات الغذاء اللازمة للإنسان من ماء ومعادن وأملاح وفيتامينات وسكريات فنحن نعرف أن رسولنا الكريم مكث شهرين على الأسودين التمر والماء. وروى الإمام مسلم عن عائشة قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم «ياعائشة بيت لاتمر فيه جياع أهله».

النخلة في التاريخ القديم:

مايزال الأصل الذي انحدر منه النخل غير معروف والأقوال كثيرة في ذلك. ويدعي العالم الإيطالي أونرا دوبكارى الذي يعتبر حجة في دراسة النخل أن موطن النخل الأصلي هو الخليج العربي. وقد بنى دليله على ذلك بقوله» هناك جنس من النخل لا ينتعش نموه إلا في المناطق



واحة نخيل بمنطقة توزر من الجنوب التونسي

شبه الاستوائية حيث تكثر الأمطار وتتطلب جذوره وفـرة الرطوبة ويقاوم الملوحة إلى حد بعيد. فلا تتوفـر هذه الصفات إلا فـي المنطقة الكائنة غرب الهند وجنوب إيران أو في الساحل العربي للخليج العربي. أما المناطـق الأخرى التي ذكرتها الكتب فهي وادي الرافدين ووادي النيل ومناطق مختلفة من المعمورة.

القصيدة البابلية:

شاعت في العهد الفارسي ببابل قصيدة تسمى «القصيـدة البابلية» وقد نظمها صاحبها في تعداد فوائـد النخل إذ أحصى لهـا 365 فائدة وقد ذكر «سـترابو» أهمية النخـل بالنسـبة للعراقيين في القديم فهي تفي بجميع حاجاتهم عدا الحبوب.

قواسم مشتركة بين الإنسان والنخلة:

النخلة شـبيهة بالإنسـان فقد جـاء في مجلة «العربي» العدد 268 مارس 1981 ص- 74 ويقول كمال الديـن القاهري – صاحب كتـاب «النباتات والحيوان» : إن النخلة تشبه الإنسان كالآتي :

- فهي ذات جذع منتصب.
- ومنها الذكر والأنثى.
- وأنها لاتثمر إلا إذا لقحت
- وإذا قطع رأسها ماتت
- وإذا تعرض قلبها لصدمة قوية هلكت.
- وإذا قطع سعفها لا تستطيع تعويضه.
- والنخلة مغطاة بالليف الشبيه بشعر الجسم في الإنسان.

فوائد ثمار النخيل:

أثبتت التجـارب الطبية والمخبرية على احتواء ثمـار النخيل أو ما يسـمى التمر علـى العديد من الفيتامينـات والمعـادن والمضـادات الحيويـة والألياف والخمائر والسـوائل التي تفيد في شفاء الكثيـر من الأمراض ويمكن عرض بعض الحالات التي يفيد علاجها بواسـطة التمر ومشتقاته والتي منها:

أثبتت التجارب الطبية والمخبرية على احتواء ثمار النخيل أو ما يسمى التمر على العديد من الفيتامينات والمعادن والمضادات الحيوية والألياف والخمائر والسوائل التي تفيد في شفاء الكثير من الأمراض

تمر | SXC.HU

- التمر يعالج الإمساك لأنه يحتوي على نسبة عالية من سكر الفواكه.
- مضاد للحساسية لاحتوائه على معدن الزنك.
- للتقوية التناسلية – بما – يحتويه من فيتامينات ومعادن وفسفور.
- يعالج أمراض القلب لوجود الحديد.
- لعلاج فقر الدم لأنه يحتوي على مجموعة معادن وأهمها الحديد.
- يوقف تكاثر الخلايا السرطانية لأنه يحتوي على الماغنيسيوم ، والكالسيوم ، والكبريت.
- يعالج الحموضة لأنه غني بالأملاح المعدنية.
- يمنع الدوخة لما فيه من عناصر مضادة.
- التمر المطحون يعالج الربو والسعال الديكي.
- جمار النخيل يعالج الربو والسعال الديكي.
- نوى التمر المطحون والمحمص يساعد على تفتيت الحصى في الكلية.
- تحتوي ثمرة التمر على مايقارب 60% من السكريات من الوزن الطازج.

كما تحتوي الثمار على كميات كبيرة من الأملاح المعدنية والعناصر النادرة ذات الأهمية الكبيرة لجسم الإنسان كالبوتاسيوم والمغنيسيوم والحديد والفيتامينات «أ» ،«ب»، «ب2»، «ب6» وتكون هذه العناصر هامة لجسم الإنسان وتساعده على الحركة والنشاط وصحة الجهاز الهضمي وموازنة السوائل الجسمية وصحة الأعصاب الحيوية.



فوائد التمور:

يعتبر التمر الأفضل عند تناوله بعد إفطار الصائم والسبب أن هناك أنواعا من الألياف والفيتامينات والمواد المضادة للأكسدة ومواد كيميائية أخرى. والمعروف في أوساط الطب الشعبي والطب الحديث هو الاستفادة من التمر والرطب في معالجة الإمساك باعتبار التمر من أعلى المنتجات الغذائية النباتية احتواء على الألياف الذائبة.

كما أن الحديث يستمر عن سهولة استفادة الجسم من أنواع المعادن المتوفرة في التمر وكذلك أنواع الفيتامينات وعن فائدة» القالورين» ومواد شمعية أخرى في التمر وفي عدم تسبب التمور في تسوس الأسنان حتى لو علقت فيما بينها.

وهناك إشارات اخرى لتناول الحوامل والولادات للتمر لفائدته في حركة عضلة الرحم وتنشيط إفراز الحليب من الثدي وتنشيط جهاز مناعة الجسم.

التمر منجم فيتامينات:

التمر منجم من الفيتامينات يسمى التمر منجم لكثرة مايحتويه من العناصر المعدنية مثل الفوسفور والكالسيوم والحديد والماغنيسيوم والصوديوم والكبريت والكلور كما يحتوي التمر ايضا على «فيتامينات» أ- ب-1ب2 فضلا عن السكريات السهلة البسيطة في تركيبها.

ويمتاز التمر بعدة فوائد صحية من أبرزها انه مقو للكبد وملين ويزيد في القوة الجنسية ولا سيما مع الصنوبر. كما يعالج خشونة الحلق. وهو من أكثر الثمار تغذية للبدن. كما إن أكله على الريق يقتل الدود. كما يعمل كمقو للعضلات والأعصاب ومؤخر للشيخوخة، ويحارب القلق العصبي، وينشط الغدة الدرقية ، ويلين الأوعية الدموية ، كما إنه يلين الأمعاء ويحفظها من الضعف والالتهاب ويقوي حجرات المخ ويكافح الدوار وزوغان البصر والتراخي والكسل، ويدر البول ، وينظف الكبد، ويغسل الكلي.

ويفيد التمر منقوعا ضد السعال ، والتهاب القصبات الهوائية فيما تكافح أليافه الإمساك وأملاحه تعدل حموضة الدم التي تسبب حصى الكلي والمرارة والنقرس والبواسير وارتفاع ضغط الدم ولا يمنع التمر إلا على البدينيين ومرضى السكري. وهو من أفضل الأغذية في البلدان الباردة والحارة فهو سهل الهضم يهضم خلال ساعة تقريبا .

وإلى جانب أن التمر غذاء فهو فاكهة وشراب وحلوى ودواء، ويتركب من 21% ماء، وعدد كبير من الفيتامينات و12% بروتين،و 18% دهونا، و73% سكريات، و 3% ألياقا. فكيلو غرام واحد من التمر يعطي القيمة الحرارية نفسها التي يعطيها كيلو غرام من اللحم، وثلاث أضعاف مايعطي كيلوغرام من السمك. ويرطب الأمعاء فيحفظها من الالتهابات. وهو غني بسكر العنب، وسكر القصب، ويساعد على الهدوء والراحة النفسية لذلك فهو يوصف للعصابيين وثائري المزاج وللحصول على وجبة كاملة من التمر يفضل شرب الحليب معه.

أجزاء النخلة:

من أسفل إلى أعلى

- **الجذر** : هو القاعدة التي ترتكز عليها النخلة.
- **الجذع** : هو قامة النخلة وتكون تارة مستقيمة وأخرى معوجة.
- **الكرناف:** هي الدرجات التي يصعد منها إلى الأعلى.
- **الضلاعة** : هي فرع من النخلة أوله شوك وآخره سعف.
- **الشوك:** هو قطعة مذببة تخرج من الضلاعة.
- **الجريدة:** هي غصن النخلة وبها الشوك والسعف.
- **الليف:** هو الذي يربط بين الضلاع.
- **الدلو:** غلاف الغدق.
- **الطلع:** هو مايخرج من الغلاف «الدلو».
- **البربي:** هو بداية الثمرة ثم يصبح بزرا ثم بلحا.
- **الذكار:** دقيق الفحل ولولاه لما أثمرت النخلة.

- **العرجون:** العذق الذي يحمل الثمرة.
- **الشمروخ:** فرع من العرجون.
- **الجمار:** قلب النخلة ومخها.
- **البلح:** التمر الأخضر قبل نضجه.
- **البسر:** التمر الأصفر القريب من النضج.
- **المزقون:** التمر نصفه بسر أو منقط.
- **التمر:** هو الثمرة الناضجة.
- **اللاقمي:** مائية النخيل.
- **الصيش:** تمر لم ينضج.
- **السعف:** هو كالأوراق بالنسبة للشجر.

النخلة مصدر للصناعة:

الجـــذر : هو القاعدة التــي ترتكز عليها النخلة ويصنع ككرسي ويصبح مقعدا مريحا أما ماتناثر منه فيصبح حطبا للوقود.

الجـــذع: يصـــل إلـــى ثلاثيـــن متـــرا أو اكثر ونســـتطيع أن نعـــرف عمـــر النخلـــة بالنتـــوءات الخارجـــة من الجـــذع. والجذع يصلـــح لصناعة الأبواب، والعوارض، والنوافذ، والسقوف بعد أن ينجر ويصقل، وتسقف به القبور، ويحفر ليصبح مزرابا وسريرا للنوم «سدة» وعتب الأبواب.

الكرناف «الكرب»: يكون منه «مداحي» للعب الأطفال ويقسم ليصبح «حكاكة» للمنسوجة حتى تصير ناعمة وتصنع منه المشـاية للعب، وتصنع منه السدادات للقوارير وأكثر ما يستعمل للوقود.

الضلاعة: تنظف من الشوك والسعف ويصنع منهـــا يـــدا للمروحـــة، ومهـــدا للأطفـــال وقفصا للعصافير أو صغار المعيز وعصا للمنسج، وسيق للعب، وعكاز للشـيوخ، وشبابيك ومراود للكحل والنسـيج، ومندف للقطن، ومنداف لصيد الطيور، وعصـــا للراعي، وذراع للقيس، ويـــدا للميزان إلى غير ذلك.

الشوك: يصنع منه صياص للنسيج ويشك به اللحم عند الطبخ، ويستعمل في أغراض أخرى.

الجريدة: تسـتعمل للكنس، ومنشـــة للذباب أما سـعفها فيكـون لصنع المراوح والسـجاجيد والاقفـــاف والزنابيل والاعدال والخوش والقناني والأطباق والمكبات وتتخذ كرمز في بعض الأعياد المسيحية – عيد الشعانين.

الليف: هو نسيج متماسـك يربط بين ضلاع النخلة وهو مادة أولية لصنع الحبال بجميع أنواعها أقوى من «القنب» ويستعمله أهل الجريد سدادات لقلال الماء لحفظها من الهوام والحشرات.

الدلو: غلاف العذق عندما يكون بريرا ويقسم إلى نصفين ويسـتعمل لشـرب المـاء وله رائحة طيبة.



الطلـــع: هو برير الذكار الـــذي يلقح به النخل ويكون مـــن الفحل ذكـــر النخل وبدونـــه لا تثمر النخلة.

البرير: هو بداية الثمرة شـــبيه «بالجمار» وله طعم لذيذ يبدأ بريرا ثم بزرا ثم بلحا ثم بســـرا ثم تمرا ويثمر بحسب الجهات المختلفة الحرارة.

الذكار: لقاح الفحل من النخيل.

العرجون: الغدق الـــذي يحمل الثمار ويتكون من العديد من الشماريخ.

الشمروخ: عرف من العرجون.

الجمار: قلب النخلة ولونه ابيض وهو يقي من ارتفاع الضغط ويؤكل.

البلح: التمر الأخضر قبل نضجه في المرحلة الأولى.

البسر: البلح بعد اصفراره وتهيئه للنضج.

المزقون: البسر في بدء نضجه منقط.

الرطب : التمر في حال نضجه.

التمر: أوان قطافه وعرضه للسوق.

اللاقمـــي: مائية النخيل وذلك أن النخلة تحجم رأســـها حتى يصل إلى الجمار، ثـــم يكون الجمار على شـــكل مخروط وتدور به ســـاقية يجعل في وســـطها مرزاب من القصب متصل به «شقوف» جـــزء من قلة وتبقى أياما ثـــم يحجم « المخروط» بآلة حادة معقوفة تســـمى « حجامـــة» وبعد ذلك يبدأ ينز اللاقمـــي من جوانبها وينحدر عبر قصبة ويتجمع في « الشقوف» ومنه يصب في»الباطية» وهي قلة صغيرة ويوزع كمشـــروب لذيذ له مذاق خاص.

الصيـــش: هـــو تمر لم ينضج ولـــم يصل إلى إبانه.

التيق: هو غلاف الغدق بعدما ييبس.

المراجع والهوامش

المراجع:

البابليين : إمبراطوريـــة قويـــة ببلاد مابيـــن النهريـــن ويطلـــق الاســـم في أضيق الحدود على الدولة التي أنشأها «حمورابي» ح – 2100 ق– م .

الشـــعانين: عيـــد من أعيـــاد النصارى ويسمى ايضا بعيد السعف.

خوارة: ماؤها غزير شديد التدفق.

حرارة: شديد الحرارة.

الرطـــب: مانضج مـــن البســـر قبل أن يصير تمرا.

جنيا: مايجنى من تمر في ابانه.

حمورابي: سادس ملوك السلالة الأولى ببابل ومؤسس إمبراطوريتها – وضع مجموعة شـــرائع تعتبر أقدم ما وصل إلينا. ملكه بين 1726 و 1686 ق–م.

المغارســـة: صورتهـــا أن يملك احدهم أرضا ولا يقـــدر على زرع الغرس فيها فيتفق مع آخر على أن يغرس فيها وله بعض الغراس.

الإجارة: الإجارة مشتقة من الأجر وهو العوض زمنه ســـمي الثواب أجر وفي الشرع: عقد على النافع بعوض.

الفسائل: ج. فســـيلة : النخلة الصغيرة تقطع من الأم فتغرس.

النواة: حبة التمر أو بزره ومن أمثالهم « أكل التمر ورمي النواة»

بزر: الحب الصغير.

ظئـــر: العاطفـــة علـــى ولـــد غيرهـــا : المرضعة.

تميح: تتمايل.

عكان: جمع عكنة– ماانطوى وثثنى من لحم البطن – جمع اعكان – وعكن.

تراق: جمـــع ترقوة : العظـــم الذي في اعلى الصـــدر بين ثغرة النحر والعاتق. ويقال « بلغت روحه التراقي»

زعره: اسم لإمرأة.

الراعف: الأنف.

الزناد: جمع زنـــد: العود الذي تقدح به النار.

مازوزي: غلة لم تنضج.

العلقة: النواة في التمر.

الهوامش:

- مدونات الكاتب عن النخلة.
- المنهج الســـديد فـــي تاريخ الجريد– الشيخ إبراهيم خريف – مخطوط.
- كتاب نفح الطيب للمقري التلمســـاني ج3–– ص 54 – 60.
- كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني – ج –13 ص 332.
- مجلـــة التراث الشـــعبي العراقية في أجزاء متعددة.
- ديوان احمد البرغوثي– مخطوط.
- ديـــوان محمـــد الصغير الساســـي– مخطوط.
- ديوان محمد الفرحان – مخطوط.
- النخلة فـــي الأمثال الشـــعبية – دار المعـــارف – تونـــس – 2003 لنفـــس الكاتب.
- شـــوق وذوق – ديـــوان مصطفـــى خريف – مطبوع 1965.

علي الدليوي العياري: الفارس الشاعر

أحمد الخصخوصي ــ كاتب من تونس

ما زال أولاد عيّار[1] إلى يوم الناس هذا– سواء أكانوا شيوخا أم كهولا أم شبابا– إذا سألتهم عن علي الدليوي[2] يذكرونه رغم طول العهد واتصال البعد ذكر الإعجاب والتوقير[3] والفخر والزهو رغم أنّ بعضهم يتحفّظ على ما يمكن عدّه نقصا في التقوى أو قلّة ورع باعتبار ما كان ينسب إلى الرجل من أنّه «تِبْعٌ نساء» له من المغامرات العاطفية ما تجاوز موطنه المألوف ليصل إلى عاصمة تونس[4] وبعض أطراف القطر الجزائري[5]. والواقع أنّ شخصيّة الرجل ذات أبعاد معيّنة قد جعلت منه أبرز بطل من أبطال قبيلته المذكورين. ولا غرو فهو من حيث القيمة الشخصية فارس شاعر جمع بين عدد من الخصال والفضائل لعلّ من أهمّها إقدام الفرسان وعبقريّة الشعراء.





وهو – إذ يشترك في هذين البعدين المتّصلين بعالم الفعل الحربي والقول الشعري مع سائر الفرسان والشعراء– يتميّز عن عمومهم بالنظر إلى ما أثر عنه من أشعار مخصوصة في عدد من أغراضها ومعانيها منها ما تعلّق بالمساجلات من جهة والتأملات من جهة ثانية ومنها ما يذكّر –على نحو من الأنحاء– بعدد من أعلام الأدب العربي القديم وخاصّة عنترة بن شدّاد العبسي[6] ومالك بن الرّيب المازني[7].

ولعلّه يجدر بالمرء– قبل تناول جانب المقارنة هذا وما يتّصل به– أن يقدّم لمحة مجملة عن سيرة الرجل وما أثر عنه، فقد عاش علي الدليوي– وفق ما احتفظت به الرواية الشفوية – خلال القرن التاسع عشر للميلاد[8] إذ ولد في أوائله. نشأ يتيم الأب في عائلة فقيرة [9] وزاول

تعلّمه على يدي مؤدّب الدوّار[10] حتى حفظ القرآن في سنّ مبكرة، وصار كما يقال «حامل الستّين»[11] وكأنّما عدّ ذلك علامة من جملة العلامات الدّالة على مدى فطنته وبروزه فضلا عن تعويله على نفسه[12].

ويبدو من المعطيات الشحيحة المتوفّرة[13] أنّ حياة علي الدليوي كانت مضطربة بعض الاضطراب، ذلك أنّ الروايات المتداولة تشاء – زيادة على ما تقدّم ذكره– أن تجعل أفعاله وردود أفعاله تتراوح بين متطلّبات الفتوّة وما يقتضيه تمثيل القبيلة من أعمال تتصل بالعالم الدنيوي من ناحية وجانب آخر شبه غيبي يجعل منه رجلا أشبه ما يكون بأصحاب الخطرات والكرامات لاسيّما بالنظر إلى ما ينسب إليه من رؤى يراها في المنام وشبهه لا تلبث أحداثها أن تتحقّق في مجرى الواقع. وتشاء إحدى الروايات أن تجسّد هذين المظهرين برؤيا رآها في ما يمكن اعتباره حلما من أحلام اليقظة كما يقال. كان في صباه– وهو يمحو الألواح في أحد الأودية المجاورة الجارية عيونها– حتى وقف عليه شيخ وقور أبيض اللحية والملبس ثمّ أخذ حفنة من ماء كدر وأخرى من ماء صاف وسأل الصبيّ مخيّرا إيّاه قائلا: «من أيّهما تشرب؟» فأجابه الصبيّ قائلا دون تردّد: «من كليهما». وقد أوّل بعض معبّري الرؤيا هذا المشهد بأنّ محتوى الحفنتين المختلف هو جانب الصفاء والنقاوة والورع والتقوى والطّهر والصلاح من ناحية وجانب الغثارة والعتمة والكدر الذي من شأنه أن يقود إلى الغواية وما إليها من مغامرات عاطفيّة من ناحية أخرى.

وإذا التفت المرء إلى ما أثر عنه وجد أنّ أشعاره يمكن تصنيفها صنفين: أولهما مقطّعات تتراوح أبيات الواحدة منهما بين بيت أو بيتين أو أكثر، وثانيهما ما يجوز اعتباره قصائد تمتاز بنوع من الطول النسبي لاسيّما إذا قورنت بصنف الأشعار الأوّل. وتعتبر المدوّنة الشعرية التي أثرت عن الرجل ثريّة نسبيا ولعلّ تناولها بالإحصاء من شأنه أن يقدّم عنها صورة واضحة بعض الوضوح على الأقلّ. وفي ما يلي جدول يتضمّن المقطّعات

وإذا التفت المرء إلى ما أثر عنه وجد أنّ أشعاره يمكن تصنيفها صنفين: أولهما مقطّعات تتراوح أبيات الواحدة منهما بين بيت أو بيتين أو أكثر، وثانيهما ما يجوز اعتباره قصائد تمتاز بنوع من الطول النسبي

وعدد أبياتها ومجموعها وأمثلة منها:

المقطّعات		مجموع الأبيات
ذات البيت الواحد	2	2
ذات البيتين	21	42
ذات الأبيات الثلاثة	7	21
ذات الأربعة أبيات	4	16
ذات الخمسة أبيات	3	15
ذات الستة أبيات	2	12
جملة الأبيات		108

ولعلّه من المفيد أن نسوق على سبيل التمثيل المجسّم عددا من النماذج التي تمثّلها المقطّعات على اختلاف عدد أبياتها. فمن أمثلة المقطّعات ذات الأبيات المفردة قول الشاعر:

أنثى شارف[14] تصعب على العريف واللي عارف

حلقه زادوها أربعة طوارف هزّوها[15] للولاّم[16] ولّمها

ومن أمثلة المقطّعات ثنائيّة التركيب قوله:

سقّدت[17] من تونس الصبح
صلّيت في بوعراده[18]
هزّيت[19] صوت[20] من السرس[21]
نبحت كلاب الحمادة[22]

ومن أمثلة المقطّعات الثلاثية قوله:

على فايزه الأزرق[23] يعبّ[24]
وخاشّ وطن الصحاري
على فايزة واش السبب غير فزّع[25]
قوم الذراري
اسمي على راكب الصّوش[26]
وسيفي برق اللي يشالي[27]

ومن أمثلة المقطّعات الرباعيّة قوله:

طلعت من ماطر[28] الصبح
عشّيت كان بوعراده
نكرت[29] فيه زوز براريم[30]
جوا تحت عذار القلادة
خايف من بحت[31] القفزات
ليتمزّق رداه[32] في فؤاده
مولاه يموت مقتول
وإلاّ على غير راده[33]

ومن أمثلة المقطّعات الخماسيّة قول الشاعر:

نا ساير في مدينة صبره
عرضني فارس في الثنية قال
كي قلتلو ما تردّ لي خيره
يا فارس ماك سيد الرجال
ولّي دبّق[34] شاش[35] فيّ بنظره
وقالّي تقول هذا المحال
كي تفتفت[36] على سيف القدره
وشقّيت[37] راسه من الوسط شقّان
نزلت وغسلت ايدي على مساين[38] قبره
وتمّيت ساير في الهوا [39] مطمان

ومن أمثلة المقطّعات السداسيّة قول صاحبها:

بتنا سيدي بوزيد[40]
وعزمنا[41] عقب الليله
وصبحت جرّته[42] في القماميد[43]
وفرزوه من وسط خيله[44]
ونا نزهر[45] عليهم كيف الصيد[46]
يا خيل اخطو كحيله[47]
وشعلت فيهم قبص[48] في
وسط محاصيد[49] الريح
غربي[50] والدنيا شهيله[51]
يا الماشي سلّملي على أولاد عيّار
والبعض من دريد[52]
وقلّهم الأزرق مات
البسوا الهداهيد[53] وزيدوا العديلة[54]

1) المقـطّعـات:

أ) المسـاجلات

يلاحظ أنّ مقطّعات الشعر جاءت بصفة عامّة في شكل مساجلات ومن أمثلة ذلك ما وقع بينه وبين سعد الأزرق[55] وهو شاعر مثله، وهي مساجلات تشبه الأحاجي إذ هي عبارة عن لغز ينشئه الشاعر شعرا وعلى مساجِله أن يفكّ ذلك



اللغز ببيت أو ببضعة أبيات تكون على الوزن نفسه وعلى القافية ذاتها. وهذا المظهر يذكرنا بصورة أو بأخرى بالنقائض[56] لاسيّما أنّ بعضها قد أشرب شيئا من معاني الهجاء مثلما تؤكده مناظراته مع سعد الأزرق ومنها أن نظر مُسَاجلهُ إلى صفيحة مثبتة بأسفل حافر الحصان الذي كان يركبه علي الدليوي فقال:

على أنثى قديمة تحت القدم قدمها
تصحب على العزّاق لا تنجّمها

فأجابه علي الدليوي بقوله:

أنثى شارف تصحب على الحريف
واللي عارف
حلقه زادوها أربعة طوارق
هزّها للولاّم يولمّها

وهذه الطريقة في تناول الشعر وتداوله تذكّر –على نحو من الأنحاء– بالمعارضات الشعرية كما تذكّر بصورة أو بأخرى بشعر أصحاب النقائض[57].

وإذا كان هذا النوع يذكّر بذينك الفنين فإنّ له مصطلحه الخاصّ به إذ تطلق عليه عبارة المسقّف[58] وهو بمثابة الأحجية يوردها صاحبها شعرا ويتعيّن على الطرف المقابل أن يجيب عنها شعرا أيضا، وإن لم يفعل ذلك بتوفيق ظلّ مقيّدا مغلوبا على صعيد القول الشعري ويعتبر «مربوطا» كما يقال أي أنه مقيّد لا فكاك له إلا إذا وفّق في فكّ اللغز بالفهم من جهة وبالصياغة الشعرية المناسبة من جهة أخرى.

ومن المساجلات ما دار بينه وبين مساجلين آخرين من شعراء وفقهاء وأصحاب بركات[59] وأطراف اجتماعيين، فقد شاعت الروايات المتداولة أن يلتقي علي الدليوي بسعد الأزرق وتدور بينهما مفاخرات موضوعها المفاضلة بين المَواطن وساكنيها فهذا شاعر الجنوب يقدم على ذمّ موطن الشمال لعدم اعتدال تضاريسه وكثرة منحدراته ووفرة وحله الذي لا يثبت عليه وتد حتى تنتصب الخيام انتصابها المألوف. يقول الشاعر اليزيدي:

بلادك لا زاهيه ولا ما يزهّيها
ولا وين يرزموا الاوتاد
مانا من حداري وشعب تصبّ فيها
من حدره لحدره تجي[60] في واد

وما هي إلا أن يجيبه علي الدليوي في نوع من التعبير الحادّ والعبارات المؤذية قائلا:

دعوة من الانبياء سابقة فيها
بناتك يا خاين[61] يا فقر[62] يا مرماد[63]
كلْ عام يجو مصيفين[64] فيها
واذت ظليت بمنجلك كُدّاد[65]
أما الصحراء آش اللّي فيها
لا معلم فيها ولا واد.

وفي رواية أخرى يقول سعد الأزرق:

افريقيا[66] آش اللي فيها
تطلع من شعبة تجي في واد
كان القطرة[67] عالقة ظلاليها[68]
واليمّ[69] ساذ الاهواد[70]
نا ولله ما نشتّي[71]
فيها كيف نرحل على الاكباد[72]

وفي رواية أخرى يجيبه علي الدليوي بقوله:

لو كان تعرف خصايلها[73]
ما تبوح بفعايلها[74] يا فقر يا مرماد
أسواق ترسم[75] كل خير فيها

ناسها فراسين[76] فوق ظهور أعياد[77]
واحد كيفك جا [78]مصيّف فيها
يحصد فيها بمنجل كدّاد
نا بلادي الحمادة[79]شاسعة وعريضة
كلّ عام يوقع فيها حصاد
أمّا الصحرا[80] آش اللي فيها
كان الغيم[81] سادّ الاهواد

ويبدو علي الدليوي –حسب الروايات المتوفرة – حاضر البديهة كلّما سأله أحد شعرا أجابه شعرا، ولا تخلو إجاباته الشعرية من بعض الإلمام بالمعارف الضرورية للمعاش والمعاد. سأله شيخ جامع بمدينة تونس عن الوضوء والتيمّم قائلا:

يا ساير[82] علاش تخمّم[83]
أما أفضل الوضوء ولاّ التيمّم

فما كان من علي الدليوي إلا أن أجابه على الفور قائلا:

الوضوء لأهل الفريضة
جامع وميضة[84] وبركة عريضة
أمّا التيمّم على اللّي
محتاج قلبه يخمّم
منقوصة صلاتو كي[85]
يعوم[86] في بير[87] زمزم

وغير بعيد من هذا ما دار بين الشاعر ووالد فايزة التي عزم على الزواج منها لجمالها الفتّان ومرتبتها الاجتماعية الرفيعة في قبيلة النمامشة إذ أجاب علي الدليوي والدها بقوله:

على فايزه الأزرق[88] يعبّ[89]
وخاشّ[90] وطن الصحاري
على فايزه واش[91] السّبب
غير فزّع[92] قوم الذراري[93]
اسمي علي راكب الصّوش
وسيفي برق اللّي[94] يشالي[95]

ب) التأملات:

ويبدو من خلال المدوّنة المتوفّرة أنّ الشاعر تناول عددا من الأغراض كالهجاء والفخر ووصف الخيل. غير أنّ ما يسترعي الانتباه بصورة عامّة هو أنّ مثل هذه الأغراض ترد في غير استقلال ولا انفصال حتى إنّ الغرض الواحد لا يكاد يمثّل وحدة بنائية ومعنوية منفردة قائمة بذاتها بل نجده موزّعا منجّما على عدّة مقطّعات. أمّا المعاني فتتراوح بين التأمّل في أحوال الناس وصروف الدهر ونواميس الحياة بما هي قوانين كليّة متحكمة في الكون عامّة وفي مصائر بني الإنسان خاصّة.

ومن عجب أنّ مثل هذه اللوحات قد تنطلق من اللمحة الهزلية الحاملة لنفحات من السخرية المرحة لتصل إلى ما يمكن اعتباره حكَما بالغة، فهذه مقطّعة ثنائية يعرض فيها الدليوي فرق ما بين الخليّ والمهموم ويقرن ذلك بقرينة واحدة دالّة معبّرة هي الليل في حالتي القصر والطول، وهو ما يعبّر عنه في أيامنا هذه بمصطلح « الزمن النفسي »الذي لا صلة له تذكر بمدّة الزمن المادي بقدر ما له من علاقة بالحالة النفسية وما يترتب عليها من إحساس بالزمن[96]. يقول الشاعر في ذلك:

ما اقصر الليل على المتهنّي[97]
ومطول الليل على الكاثرات اوجاعه
يا ويل من ياخذ[98] مباركة بنتي
ما تعرفشي الحنظلة م الدلاّعه[99]

هاهو الشاعر – في لحظة من لحظات الصفاء الذهني – يسعى إلى أن يتجرّد ويتخلّص من ميل الأهواء والاعتبارات الذاتية ليقول الحق على نفسه أو على بعض أفراد أسرته ولو كان ذلك الحقّ في منتهى المرارة. فهو – إذ يسخر سخرية حقيقية من ابنته المسمّاة مباركة– كأنّما يردّد –على نحو من الأنحاء– الفكرة القائلة بشقاء العاقل وسعادة الغافل[100]، فابنته – لشدّة غفلتها وتمام سذاجتها– لا تكاد تميّز بين الأشياء ولا تفرّق بين الموجودات ولا تكاد تنفذ ببصيرتها إلى جواهر الأشياء بل تتوقّف معرفتها لسطحيّتها عند الظاهر. لذلك كان الويل والثبور من نصيب الشخص الذي سيكتب له أن يتزوّجها.

وقد ينتقل الدليوي من الظواهر الفردية إلى الظواهر الجماعيّة، فمن بين الأمور التي لفتت انتباهه وشغلت باله حال المجتمع في تبدّله وتحوّله اللذين لا يرضيانه بأيّة صفة من الصفات، ذلك أنّ القيم الكيفيّة أضحت في تراجع وتدهور بينما صارت القيم الكمّية إلى تقدّم وتمكّن وسواد. يستنتج ذلك من ذهاب الحياء وأفوله وقد حلّ محلّه



عدم التقدير وقلّة الاحترام وفقد «الحشمة». يقول علي الدليوي وقد ضاق صدره واضطربت نفسه ودبّ إليه اليأس بعد انعدام الأمل في هذا الجيل الجديد الذي لم يعد قابلا للنصيحة بل تراه متوثّبا للجدال متحفّزا للمخاصمة والمنازعة والشرار.

يقول الشـاعر في ذلك:

الصبر لله والخواطر قدْوا[101]
والقلب واجي[102] ما يريد خمام
لا عاد البو[103] يستحار[104] من ولدو
ولا عاد الولد يحبْر[105] بوه في الكلام
اللّي[106] تندهو[107] للصلاح يصدْك
وهذا جيل ما عليه ملام

وربّما اهتدى الدليوي –في بعض الأحيان– ببديهته المتيقّظة وفطنته المتوقّدة إلى أن يصوغ من الحكم البالغة ما يظلّ شائعا ساريا يتردّد من بعده. يقول في ذهاب الأبطال العظام وحلول الأراذل اللئام محلّهم :

تموت الاحناش[108] المسمّة[109]
وتحطي الزرازيم[110] قوعه[111]
ناري على مضرب[112] الصْيد[113]
ولّى[114] مقيل[115] للضبوعه[116]

على هذا النحو يستمدّ الشاعر صوره من عالم الطبيعة بما فيها من أساود شجاعة ذات سموم ناقعة فتّاكة وسورات خارقة للعادة، فإذا بالزّواحف الخاملة العاجزة لها سطوة من القوّة وسكرة من الاقتدار، وإذا بالعرائن الحصينة المهيبة (وقد كانت تسكنها الليوث وتحمي حماها الأسود) تصبح مقيلا للضباع المغفّلة. ذلك هو مبعث الحسرة ومصدر اللّوعة اللتين أصبح يحسّ بهما الشاعر نظرا إلى تبدّل الأوضاع وانقلاب الأدوار وتغيّر الأزمان في اتجاه الرداءة والانحطاط.

على أنّ البيتين المتقدّمين ربّما اتخذا –من حيث المغزى– بعدا آخر غير الذي سبق لاسيّما بالنظر إلى السياق الواقعي الذي أنشدا فيه. تقول رواية الأستاذ الجامعي الشّاعر حسين العوري نقلا عن والده (وقد كانا يمرّان بجهة تستور[117] في طريقهما من الكاف[118] إلى تونس العاصمة في منتصف الستّينات من القرن الماضي) إنّ الشيخ إبراهيم الرياحي[119] بعد أن أنهى بناء قصره بتستور

على هذا النحو يستمدّ الشاعر صوره من عالم الطبيعة بما فيها من أساود شجاعة ذات سموم ناقعة فتّاكة وسورات خارقة للعادة، فإذا بالزّواحف الخاملة العاجزة لها سطوة من القوّة وسكرة من الاقتدار



دعا الشعراء لينشدوا في القصر أشعارا فكان أن أنشدوا عددا من القصائد في أبّهة القصر وفخامته وبهائه وجماله وعظمته. وكان من بين الحاضرين علي الدليوي فالتفت إليه الشيخ إبراهيم الرياحي بعد أن أنشد الشعراء ما أنشدوا وقال له: «وأنت يا علي ماذا تقول؟» فكان أن خالف الشاعر جميع من تقدّم وأنشده ذينك البيتين. ولعلّ متأوّل مغزاهما هو أنّ الآثار الماديّة والمظاهر الفاخرة مهما تكن عظمتها لا قيمة لها بالمقياس الزماني والمعيار الجوهري لأنّ مآلها البلى والاندثار والزوال ولا بقاء إلا للأعمال الصالحة ولا خلود إلا لما ينفع العباد ويفيد البلاد.

ومهما يكن من أمر سياق المقطّعة المذكورة وتأويل مغزاها الحقيقي فإنّ النّاس عامّة والشعراء خاصّة ما يزالون يذكرونها بالقلب وباللسان لاسيّما في عظيم المناسبات وجليل المواقف حتّى إنّ بعضهم ليصدّر بها قصيدته[120] ويجعلها بمثابة القلادة النفيسة يعلّقها على عنق عروسه لتزيدها جمالا وبهاء ومهابة.

وكأنّما يتّجه الشاعر بعد ذلك –بصفة تدريجية وعلى نحو طبيعي إلى حدّ ما– إلى التأمّل العميق في نواميس الكون مستندا إلى فكره وتجربته من ناحية، وإلى محيطه الديني وخلفيته العقديّة من ناحية أخرى، فينظر إلى الحياة بجانبيها العسير واليسير، ويرى فيما يمكن اعتباره مزيجا متآلفا من قيم الفتوّة العربيّة ومبادئ الإيمان الإسلامي فيقضي بأن لا يذلّ الإنسان لبشر ولا يخضع لآدميّ وأن لا يطلب من أحد طلبا لأنّ ذلك ينال من قيمته وكأنّما ينقص من عمره نصفا، ويقرّر في آخر الأمر أن يتّجه على سبيل الاقتصار إلى المولى سبحانه وتعالى باعتبار أنّ الله يعزّ من يشاء ويذلّ من يشاء وبيده جميع الخير[121]. يقول في بعض ذلك:

ربّي ماني[122] عبدك
ومن الطين ملّست[123] ذاتي[124]
الكبس[125] والزّخف[126] بيدك
وساعات بالخير تاتي
وطلبتي في حدّ[127] غيرك
تنخّي[128] الشّطر[129] من حياتي

ويخلص الشّاعر بعد ذلك إلى أنّ حياة الإنسان

عبارة عن قدر مقدور وسطر مسطور ويقرّر أنّ من لا يسلّم بذلك عبارة عن معاند مستكبر لا يخلو فكره من جحود وكفر. يقول علي الدليوي في مثل هذه المعاني:

مكتوب على الجبين[130] مسطّر
واللّي عندو مكتوب[131] لازم يقاسيه[132]
واللّي يعاند في هذا يكفر
يقدّم للّي في الجبين ويمحيه[133]

ولعلّ مثل هذا الاقتناع هو الأساس الذي سيكون محددا في الجوانب الوجودية التي سلّم بها الشاعر وأذعن لها على سبيل الاعتقاد والانقياد، وفي مقدّمتها مصير الإنسان المحتوم ألا وهو الموت الذي سيكون محورا أساسيا تدور حوله القصائد بصفة خاصّة.

ذلك ما يتعلّق بالمقطّعات، أمّا ما يتّصل بالقصائد فيجمله الجدول التالي:

القصائد	العناوين	عدد الأبيات	عدد الأبيات في رواية أخرى
1	هذا هوى	39	3+10 +3
2	عبادة	19	
3	بالوعد نموت محروق	32	
4	أولاد عيّار	45	
5	مسير السباط يفلّط	10	
6	سحابي	13	
7	عيش الغلب	11	
	الجملة: 7	130	

تضاف إلى ذلك ثلاث روايات أخرى تحتوي على ستة عشر بيتا، فيكون عدد أبيات القصائد السبع 146.

وهكذا يبلغ عدد الأبيات بين مقطّعات وقصائد254. وتكون نسبة أبيات المقطّعات 42،51 بالمائة ونسبة أبيات القصائد 57،48 بالمائة. ويكون بذلك علي الدليوي شاعر مقطّعات وشاعر قصائد في ذات الآن. ويعتبر الشّاعر بهذا المقياس شاعر قصائد طِوَال، ذلك أنّه يطيل « ليسمع منـ[ـه]»[134] عندما تدعو إلى الإطالة الدّواعي و«يوجز ليحفظ عنـ[ـه]»[135] عندما يتطلّب المقام الإيجاز. فشعره يطوّل و» يُكَثّر ليُفهم ويوجز ويختصر ليُحفظ»[136]. فهو في الحالة الأولى يكتفي بـ«غرّة لائحة وسبّة فاضحة»[137] لحذقه بالفصول وحذفه للفضول.[138] ولعلّ ذلك ما جعل قصاره « أولج في المسامع وأجول في المحافل»[139] وهو ما جعل طواله «أهيب في النفوس»[140]. من هنا جاز أن يقال إنّ علي الدليوي –إذا ما قيس بمقياس قول الشعر– قد احتلّ منزلة رفيعة لأنّه يتصرّف في فنون الشعر إذا شاء قطّع[141] وإذا شاء قصّد[142]، ولذلك فهو في هذا المجال الكامل[143] أو يكاد.

ومن نماذج القصائد التي اخترناها قصيدة «هذا هوى « وهي في ما يبدو مرتبطة بحادثة واقعية أثّرت في الشّاعر تأثيرا بالغا باعتبار أنّها كادت أن تريه الموت الزؤام رأي عين. وتتصّل بهذه الواقعة –في حقيقة الأمر – روايات عدّة اخترنا أقربها إلى الواقع وأوثقها اتصالا بمجريات الأمور في ذلك الزمن. تقول الباحثة جيهان كرعود في دراستها المشار إليها آنفا: « لقد حيكت ضدّ علي الدليوي عدّة مكائد، وكانت مصادرها مختلفة باختلاف رواياتها... مثال ذلك محاولة قتله « بكأس السمّ «. وهذا ما أشار إليه في قصيدته «هذا هوى يدوّخ الراس» إذ اتّهم بتحريض قبيلته على عدم تقديم الشكاوى إلى الباي. لقد تعوّد الشّاعر التردّد على مجلس الباي (الصادق باي) وقد كان معجبا بشعره مغرما بسماعه، وذات مرّة بينما كان جماعة من عرش أولاد عيّار بصدد الانصراف من مجلس الباي إثر قدومهم للتشكّي أبدى سخريته منهم وطلب من الدليوي أن يرشدهم إلى تنظيم لباسهم وتحسين هيئتهم، فحزّ ذلك في نفس الشّاعر. وعندما رجع أعلن فيهم قراره عدم التشكّي للباي وأنّه سيتكفّل بفضّ نزاعاتهم بنفسه، فاستغلّ حسّاده هذا التصرّف ووشوا به إلى الباي الذي دعاه للحضور إلى مجلسه جريا على العادة. وقد أراد –في حقيقة الأمر– التحقيق معه في ما بلغه عنه، وإذا تأكّد من

صحّة الخبر أوعز بوضع شيء من السمّ في كأس الدليوي. بذلك يتخلّص منه بيسر. ويذكر الرواة أنّ الدليوي تفطّن للأمر في مجلس الباي، فاشتدّ كربه ونفث همّه في قصيدة تأثّر لها الباي فأسرع -في اللحظة المناسبة»[144] فكبّ الكأس وأهرق ما فيها، ومطلع القصيدة هو:

هـــذا هـــوى يـــدوّخ الـــراس
يـــا نـــفـس كـــونـــي صـــبـــورة
والـــعـــمـــر عـــنـــدو قـــيـــاس
مـــقـــيّـــدة ثـــابـــتـــة ســـطـــورة

وفيها يقول أيضا:

كـــبّـــوا مـــن ايـــدي الـــكـــاس
عـــرفـــونـــي نـــخـــلّـــف الـــضـــرورة
ســـمـــعـــت نـــاس تـــتـــلاصّ
كـــلّ حـــاجـــبـــة وكـــل مـــحـــزورة

ولعلّـه من المفيـد أن نورد القصيـدة بنصها كاملـة

هذا هوى يدوّخ[145] الراس
يا نفس كوني صبورة
والعمر عندو قياس[146]
مقيّدة ثابتة اسطورة
من الله خالق الناس
وهو قادر قدورة
هذا حنظل[147] ومعاه درياس[148]
م المرّ صنعوا مروره
صحنوه[149] داروه [150]في كاس
نسبوه للعيّاري[151] قطوره[152]
عقار[153] يطيّح[154] الساس[155] يطيّح
الجمال العقورة[156]
صنعوه ناس نقّاص[157]
هوّنوا[158] الرجال الذكوره[159]
باعوني بأقرع[160] فرطاس[161]
لا عندو ثواب مطهوره
ركبتهم غيرة[162] وحماس[163]
ودبّارهم[164] دبّر بزوره

يا ساكن فاس[165] ومكناس[166]
شاهي[167] مقامك[168] نزوره

بعد ما ينام كلّ راس
البـي[169] والوزارة الكبورة[170]
كبّوا[171] من ايدي الكاس
عرفوني نخلّف الضرورة
سمعت ناس تتلاصّ[172]
كلّ حاجبة[173] وكل محزورة[174]
وشمّيت طيب الأنفاس
كلّ باب طالق بخوره[175]
تاقوني[176] من عالي الساس
مناظر باهية الصورة
زغرتوا[177] في قصب النحاس
ع[178] السبع دقداق[179] النمورة[180]
عيّاري عزّة الناس
ملحوظ[181] الرجال النغورة[182]
تبّاع زين اللباس[183]
للزين لا للخضورة[184]
لا نحكّر[185] في البر[186] ترّاس[187] شجاع
ليّ[188] الوعورة[189]
يا صميدة[190] يا مصماص[191]
حبالك بايدة[192] غرورة
وحصلت بين لقفاص
وبانت عليك كل عورة[193]
يا صميدة فالس الفلاّس[194]
يا اللي مكسبك جادورة[195]
يا هامل[196] في بلاد الناس
عندكش بلاد مشهورة
يا اللي مكسبك بل[197] تتهاسّ[198]
ومنك تشوف الضرورة
عديم الفكر والاحساس
الجاهل يعيش بالغورة
ولا فلحت في قمح الدراس
وعمرك لا خزنت مطمورة
عايش عيشة المنقاص[199]
ثلثين حياتك شرورة
عيشتك لبن يقراص[200]
وحسا[201] أفاحو[202] حرورة
سفل وقفر وميّاص[203]
حياتك حياة الجبورة[204]
مثلك كلب تنتاس[205]
تعشّب[206] في كل بورة

أمّا الدليوي طير قرناص[207]
نا[208] ربّيت الطيورة
صيد[209] الخنق[210] دعاس[211]
ثلب[212] تهواني السمورة[213]
نركب عودات[214] الافراس
وإلاّ الحصُنّ الذكورة
دخلتها حروبات واعراس
والبر نعرف خبورة
يوم البلا[215] كيف ترداس[216]
نعمل على العدو غورة[217]
نحلف لَنخليك أركاس[218]
نجعك[219] تاكلوا النسوره[220]
في حلقك نذوّب الرصاص
ودفايفك[221] ظال منشوره
وفي ريقك تبدا غاصّ[222]
وكبدك ظال مجموره[223]
على خاطر في الناس مسّاس[224]
ومسّيت الأصول[225] العبوره[226]

2) القصـائـد:

أ) وصف الجواد

لئن كادت المقطّعــات تخلو من وصف للجواد فإنّ القصائــد زخرت بنعت لونــه ووصفه ماديّا وتصوير بعض أعضائه، من ذلك قول الشاعر:

أزرق كي[227] مثيل كدرون[228]
وكفل[229] كي واد جارح
شاف القمر يحسبو نور
طلق الزغاريت فارح

غير أن وصفه لم يرد مستقلاً حتى ينطبق عليه مصطلــح « الكوت» [230]، بــل جاء في معرض فخر الشاعر بنفســه. وانطلاقا من هذا المستوى، تبدأ الصلــة الوثيقة بين الطرفين في التبلور والاكتمال لا سيّما أنّ الحصان هو العون الحقيقي الذي يمكّن الفــارس من الإغــارة على الأقوام، لذلــك يتناول الشــاعر بالوصف لونه وطبعه وشــربه ومرعاه وعلفه وصوته وسرعته. يقول مفتخرا بضربه في الآفاق وتجواله في البلدان وفي غارته الموفّقة:

من سوف[231] نزغب[232] نسوق
ونشقّ غيم الصحاري
ونركب أزرق قلوق[233]
مشهور سابق وجاري
لا يشرب مالح شلوق[234]
ولا يرعى مرج العذاري
يعلف في شعير مدقوق
لا تلوط[235] تبنه المذاري
كي الطّير[236] زعواط[237] الفروق[238]
صهيله يحيّر الجواري

ولا يكاد يفارق الحصان صاحبه فهما –فضلا عن ترافقهمــا في الواقــع، [239] يتواجدان في حيّز نصّي واحد هو القصيدة إذ تجمع بين فخر الشاعر ووصف الجواد باعتباره مكمّلا لذلك الفخر مدعّما له. ولولا الحصان ما كان للشاعر وجود على تلك الصفة ولما اســتطاع أن يدرك تلك الأماكن النائية ولا أن يطوي تلك المسافات البعيدة ولما تمكّن من أن يفعل ما فعل. يقول الشاعر في بعض ذلك:

تعرف عليّه[240] راكب الصّوش
من الحماده[241] يجي لعمرة[242]
يشقّ مقيل الحنوش[243]
بسيف ماضي الشفرة
إذا عرفني الحصان مغشوش[244]
يصهل تحتي بنزرة[245]
عرق على الدّير[246] كشكوش[247]
حوافره تقسم الحجرة
أزرق بالشّهب[248] مرشوش[249]
مخلّط شعرة بشعرة
إلا[250] يلوطه الرّكاب[251] وينوش[252]
لا يكُنّ[253] ولا تجيه عثرة[254]
على لعب[255] الجحاف[256] مرعوش[257]
لا زغردت عليه بشرة[258]
يفكّ[259] عرايس[260] العطّوش[261]
من قبلة[262] يردّها لظهره[263].

والعجب أنّ بعض هذه الأبيات تذكّر –بصفة أو بأخرى– ببعض شــعر عنترة العبسي في جواده، وذلك حين يقول (الكامل):

مــا زلــت أرميهم بثغرة نحره
ولــبــانــه حتى تسربل بالدم



فــازورّ مــن وقــع القنا بلبانه
وشـكــا إلــيّ بعبرة وتحمحم
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى
ولكان لو علم الكلام مكلّمي[264].

وكذلك ما قاله عنترة (الطويل):

وقــلــت لـمـهـري والـقـنـا يقرع
تنبّه وكن مستيقظا غير ناعس
فجاوبني مهري الكريم وقال لي
أنا من جياد الخيل كن أنت فارسي[265]

وقــد وقع تداول مثل هذا المعنى في ما بعد[266] حتّــى من قبل الشــعراء الذين لا صلــة لهم تذكر بالفروسيّة

وبالعــودة إلــى الائتلاف الحاصل بين شــعر عنترة العبسي وشــعر علي الدليوي، يمكن القول إنهما يشــتركان في التجاوب الحاصل بين الجواد وصاحبه أو التواصل القائم بينهما، غير أنّ العلاقة بينهمــا كانت من قبيل الشــكوى، ذلك أنّ الفارس أجهد حصانه وألحّ عليه حتى أثخن جراحا وكُسِيَ دمــا إلى درجة أنّه مال مــزورّا وكأنّه يتّقي ظبات الســيوف وإصابات الرماح بينما –وهذا هو وجه الاختلاف– يظهر الانسجام كليًا بين الجواد وراكبه علي الدليوي وكأنّ عواطف الشّاعر تنبض في قلب جواده فإذا هما متآلفان لا في الأحاسيس فحسب بل في التعبير عنها أيضــا تعبيرا أليفا دقيقا، ذلك أنّ الحصان إذا ما أحسّ بأنّ الشاعر غاضب غضب لغضبه وعبّر عن ذلــك بصهيله القويّ الذي يتّخذ نبرة خاصّة فيها الكثير من الزجر والوعيد.

ولا يقف الأمر عند هــذا الحدّ بل يتجاوزه إلى خلجــات الوجــدان. فمثلما يحرص الشــاعر على اتباع النساء في مغامراته العاطفية، يهتزّ الحصان إذا رأى الهوادج ولا يملك الســيطرة على حركاته، بل تراه لنشاطه ومراحه وأرنه بمثابة المجنون إذ يؤزّه الطــرب أزّا وترتعد فرائصه ارتعادا، وإذا به يندفع من تلقاء نفسه اندفاعا ليشارك صاحبه في « خطف العرائس» من «العطاطيش » للفوز بها بعد تحويل وجهاتها.

وهذا النوع مــن التجاوب العاطفي الذي يعبّر عنه الشاعر ليس في ما نقدّر إلا مظهرا من مظاهر التلاحــم الوجدانــي الذي ربّما عبّــرت عنه بعض اللوحات من الرقص الفنّــي وهي تحاكي حركات الفــارس من ناحيــة وحركات الجــواد من ناحية أخرى. وهــذا الأمر في ما نرى يمكــن أن يلحظه المرء في نوع من اليسر ودون الالتجاء إلى عميق

فكر أو عسير تأويل. يكفي المشاهد أن يتتبّع في شيء من البساطة حركات البدن الراقص، فالرجلان بصفة عامّة إنّما تحاكيان في نوع من التوقيع الدقيق قوائم الجواد وهو يعدو أو يركض أو «يربع»[267] أو يخبّ أو يسير. وهذه القوائم كأنما تحاكي الجواد في تقدّمه وتأخّره وفي كرّه وفرّه كما تحاكي أرنه ومراحه في حالات الانطلاق والزهو. أمّا الجزء الأعلى من البدن فحركاته هي حركات الفارس وهو ممتط صهوة فرسه فالرأس واليدان والصدر والحيزوم تستجيب من ناحية لحركات الحصان في مختلف وضعياته وأنشطته كما تستجيب للحركات الوظيفية التي يقوم بها الفارس في مختلف وضعياته الحربيّة وما تقتضيه من دفاع وهجوم أو السلمية وهو يتنقّل مصطادا أو مرتحلا.

وقد يتجاوز التجاوب العاطفي مجرّد التلاحم الوجداني ليصبح الطرفان المتمايزان في الأصل في نوع من التلاحم البدني، فلا يكاد الرّائي يميّز بين الجسمين حتى لكأنهما في انسجام الحركات وتناغم الوظائف عبارة عن بدن واحد: إنّه ببساطة هذا الخلق المركّب تركيبا طبيعيا ألا وهو الفارس الجواد أو الجواد الفارس. وهذه الظاهرة يمكن أن يلحظها المشاهد في ألوان من الغناء والرقص الشعبيين[268] من بلاد اليمن[269] إلى بلاد المغرب العربي[270] مرورا بسائر الأقطار التي بينهما.

والواقع أنّ مثل هذا المبحث قد يحتاج –في ما نقدّر– إلى دراسة شاملة مفردة تطرح على نفسها مهمة تدقيق النظر تدقيقا موضوعيا في صلة الجواد العربي الأصيل بفنون العرب على اختلافها ومن بينها الغناء والرقص الشعبيان.

ب) رثاء النفس:

لئن احتضنت القصائد نبأ الموت المفصّل فإنّ إعلانه انطلق من إحدى المقطّعات القليلة التي تناولت مثل هذا الموضوع. يخاطب علي الدليوي ابنته «قوتة» ويطلب منها أن تبكيه مصوّتة نائحة معولة وينبئها بوفاته ومكانها «مسيوتة»[271] وهي موطن من مواطن جلاص القبيلة المجاورة المنافسة.

وما هي إلا أن يستخلص في البيت الثاني قاعدة من قواعد الصراع في الحياة الإنسانية فيوم له ويوم عليه، بل تتمثل القاعدة المألوفة الخاصة به في أن يكون غالبا دائما باستثناء هذه المرّة التي ظهر فيها أعداؤه عليه وأوقعوا به على إثر غدر وتواطؤ وتآمر، ولكلّ قاعدة استثناء. يقول الشاعر:

نوحي يا قوته[272]
على ابيّك مات في مسيوتة
ديما يجي من فوق[273]
ها[274] المرّة جا[275] م[276] اللوطه[277]

غير أنّ ظروف موته ومراحلها وتفاصيلها إنما نجدها خاصّة في قصيدتي: «بالوعد نموت محروق»و«أولاد عيّار»، وهما قصيدتان في غاية الطول تمتازان بتعدد المعاني المطروقة، فمن تقريع الشّاعر لقبيلته وتعزيره إيّاها جرّاء موقفها السلبي بعد موته غيلة إلى حثهم على الأخذ بثأره إلى الفخر بخصاله الفريدة على مختلف الأصعدة، فهو المقدام العفيف وهو الشّاعر الخنذيذ وهو الجليس المرغوب في مجالسته وهو الرجل الضرب والفتى المثالي الذي تشرئبّ إليه أعناق الغيد الحسان، وهو صاحب الذكر المحمود والآثار الباقية وكأنّ لسان حاله يقول على سبيل التصبّر والتسلّي وطمأنة النّفس: « إنّما المرء ذكر بعده».

وفي القصيدة الثانية يبدأ بتقريع أهله من «أولاد عيار» فيشبههم –من فرط غيظه وحنقه على خذلانهم إيّاه– بالدواب[278] العجماء التي لا تعي ولا تحسّ، وكأنما ينزع منهم مقوّمات الآدمية وفي مقدّمتها الحميّة والغيرة اللتين تتطلبان الأخذ بالثأر وتستدعيان عدم السكوت على الضيم بما يدفع الظلم مهما تكن التضحيات لأنّ المسألة –كما يؤكّد ذلك– مسألة مبدئية وعملية[279] تتعلق بالقيم من ناحية وتتّصل بمهابة القبيلة وسلامتها وبقائها.

وفي هذه القصيدة المؤثّرة المثيرة في الآن نفسه معاني الرثاء الأساسية إذ فيها التفجّع وفيها التأبين يضيف إليهما وصيّته. يقول علي الدليوي متفجّعا:

وقد يتجاوز التجاوب العاطفي مجرّد التلاحم الوجداني ليصبح الطرفان المتمايزان في الأصل في نوع من التلاحم البدني، فلا يكاد الرّائي يميّز بين الجسمين حتى لكأنهما في انسجام الحركات وتناغم الوظائف عبارة عن بدن واحد

بـالــوعــد نــمــوت مـحــروق
ولا مــن يــفــدي[280] ثـــاري
حــازونــي[281] مثيل[282] مسروق
وتـقـصّـت[283] عليه اخـبـاري
لا نـيـش[284] لـصّ ميثوق[285]
ولا آذيـــت جـــاري
ولانـيـش مـحـتـاج محقوق[286]
ولا جـاعـوا الــذراري[287]
نـتـكـنّـى صـيـد[288] معشوق
اللبّات[289] يـجـوا فـي خياري
خـدعـونـي فـي نـهـار سـوق[290]
ولا حـد مـن الـعـرش[291] داري
باعوني رخيص بالطلوق[292]
وشـمـتـت فـيّ الـدوّاري[293]
والباعني علج[294] مـرهـوق[295]
هــوّن[296] فـحـل الـبـكـاري[297]
وكــان جـا يـحـسّ ويـذوق[298]
ويـعـرف قـيـمـة عـبـاري[299]
مــن سـوف نـزغـب ونـسـوق
ونـشـقّ غـيـم الـصـحـاري

وينتقل الشاعر إلى عنصر التأبين فيقول:

سـيـفـي والــذراع مطـلـوق
ولا مـن يقالد[300] حــواري[301]
صـعـيـب عـلـى مـن يـتـوق[302]
اسـمـي عـلـي الـعـيّـاري
الـلّـي عـانـدني مـات مـغـروق
ولـو يـحـاذر ويـبـاري[303]
نا عمتها شطوط[304] وغروق[305]
شقّيتها جـبـال وبـحـاري[306]
ونـفـتـح الـبـاب مـغـلـوق
ويهربوا النّاس من غماري[307]
ونسهر في عـالـي الطّوق[308]
الـمـلـوك يـحـبّـوا أشـعـاري
الاعـيـان[309] يـدوروا حلوق[310]
والـنّـاس يهزّوا[311] شكاري[312]
على النّساء نصبوا[313] الدروق[314]
على الـثّـلـب يـربّـوا البكاري
من صبيغهم[315] تضوي البروق[316]
يـصـعـب عـلـى كـل شـاري

سـاعـات نـسـمـع طـروق[317]
من حـاف[318] صـفّ المهاري[319]

ومثل هذه المعاني المتقدمة التي تناولت التأبين أوردها مـن قبله مالك بن الرّيـب ضمن قصيدته الرثائية المشهورة إذ يقول[الطويل]:

وقـد كنـت عطّافا إذا الخيـل أدبرت
سـريعا إلى الهيجا إلى مـن دعانيا
وقـد كنت محمودا لذي الزّاد والقرى
وعن شـتميَ ابن العـمّ والجار وانيا
وقد كنت صبّارا على القرن في الوغى
ثقيـلا علـى الأعـداء عضبا لسـانيا
وطـورا تراني فـي ظـلال ومجمع
وطـورا تراني والعتـاق ركابيـا
وطـورا تراني فـي رحاً مستديرة
تخـرّق أطـراف الرمـاح ثيابـا

ويختم الدليوي القول ببعض اللمحات الحكَميّة بما هي عصارة لرأيه الخمير وثمرة لتأملاته المليّة فيقول:

سـجـدي[320] تحييه الـعـروق
وقـلـبـي يـبـيـع ويـشـاري[321]
الحياة في الدنيا شوقّمآك[347]
الـلـي[348] مـا يـفـهـموش فسه

فـي قصيدتيـن طويلتين أيضـا (تبلغ الأولى اثنين وثلاثين بيتا والثانية خمسة وأربعين بيتا)، وهذا أمـر فيه ما فيه من الغرابـة التي تثير عددا من الأسـئلة أكثر مما تقدّم أجوبة معلومة. ومهما يكـن من أمر فإن هـذا التماثل لا نـردّه إلى تأثر الدليوي بمن سـبقه من الشـعراء ولكن نعزوه- على الأرجح- إلى اشـتراك الشاعرين في تجربة من تجارب الحياة مخصوصـة باعتبار أنّ الموت يهزّ الإنسان هزّا من جهة الفكر ومن جهة العاطفة بالإضافـة إلى أنّه متّصل بغريـزة من غرائز بني الإنسـان ألا وهي حبّ البقاء، ذلك أنّ علي الدليوي محدود الاطـلاع على الأدب القديـم في ما يظهر وتـكاد تقتصر ثقافته العلميـة والأدبية على حفظ القـرآن الكريـم، ولا وجود لما يـدلّ على أنّه كان يطالع الكتـب الأدبيّة إلى جانـب أنّ حياته عامرة بالأحـداث والاضطرابـات زاخـرة بالمغامـرات

والهـزّات التي لا تتيح له وقتـا كافيا ولا توفّر له مجالا فسـيحا لكي يطّلع علـى المأثورات الأدبية والأشـعار المتداولة. وبهـذا المقياس يمكن للمرء أن يعتبـره مبدعـا إبداعا لا أثر فيـه للاتّباع، فهو في عدم احتذائه غيره كأنّما « يعتسف الفلاة بغير دليل»[354].

وإذا التفـت الباحث إلى الآلية التي أنتجت مثل هذه الأشعار أمكنه أن يلمس بعض المشابه. يقول أبو عبيدة متحدّثا عن قصيدة مالك بن الريب: «الذي قاله ثلاثة عشـر بيتا، والباقي منحول ولّده الناس عليه»[355]. ولعلّه يمكن إلى حدّ ما أن يسحب قانون هذه الآلية على قصيدتيْ علي الدليوي لاسيّما أنهما طويلتان طـولا عجيبا فضلا عـن أنّهما مفعمتان بالأحداث والتفاصيل والمعاني الهجائية[356]

والفخرية[357]والرثائيـة[358]، ولعلّـه مـن الجائز أن يكـون النّـاس خاصّة المعجبين به وبسـيرته وبشخصيته قد نحلوا مقاطع من تينك القصيدتين سواء بدافع الإعجاب به أو التحسّر عليه أو التكفير عن ذنوبهم لاعتقادهم الكمال فيه وانقياد أنفسهم له عسـاهم يوفّونه بعض حقوقـه التي لم يدركها في حياته ولا نالها بعد مماته.

وهذا الأمر مهمّ لأنّه يمثّل جانبا من الجوانب التي يلتقي فيها الأدب العربي القديم والأدب الشعبيّ لا في ما يتّصل بالسجلّ المعجمي فحسب بل في ما يتعلّق بسـائر المعاني ومجمل الأغراض وبسائر الأشـكال البنائيـة والصور الشـعرية والصياغة الفنيّة عموما، ذلك أنّ الإنسـان مهما تختلف صيغ تعبيره وتتعدّد طرق أدائه هو الإنسـان في أفعاله وردود أفعاله وفي فكره ووجدانه يستوي في ذلك الفـرد بما هو قريحة مبدعـة والمجموعة بما هي ضمير خلّاق.

المصادر

أ- المصدر:

جيهـان كرعـود، الذاكـرة والمأثـور الشـفوي: دراسـة فـي أخبـار علي الدليوي (العيّاري) وأشـعاره. رسالة ماجسـتير في العلوم الثقافية (السـنة الجامعية 2005/ 2006).

ب – المراجع:

2- باللّغة العربية

× أبـو الفـرج الأصبهانـي، الأغاني، شرحه وكتب هوامشـه الأستاذ سمير جابر، الطبعة الثانية، بيروت، دار الكتب العلمية، 1412هـ/ 1992 م .

× أبو بكر محمد بن القاسـم الأنباري، شرح القصائد السـبع الطوال، تحقيق عبد السـلام محمـد هـارون، الطبعة السادسـة، القاهـرة، دار المعـارف، 1383 هـ / 1963 م .

× عبد الرزاق بنور، « لغة التواصل مع الحيوان»، (مقال غير منشور).

× أبـو تمّام، نقائـض جرير والأخطل، عنـي بطبعها وعلـق حواشـيها الأب أنطـون صالحاني اليسـوعي، بيروت، الطبعة الكاثوليكية للآباء الياسـوعيين، 1922.

× ابن رشـيق القيروانـي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق الدكتور محمد قرقزان، الطبعة الأولى، بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، 1408 هـ/ 1988م.

×أبو عبيدة (معمر بن المثنّى): نقائض جرير والفرزدق، ليـدن، مطبعة بريل، 1905 هـ/ 1909 م.

×حفناوي عمايرية، « الخيل والفروسية في التراث الشـعبي بتونـس »، الحياة الثقافية، العدد 174، السنة 2006

× عنترة بن شـدّاد، شرح ديوان عنترة بن شـدّاد، بيـروت، المكتبـة الثقافية، د.ت.

× ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، الطبعـة الرابعة، بيـروت، دار الثقافة، 1400 هـ/ 1980م.

× أبـو زيد القرشـي، جمهرة أشـعار العرب، بيـروت، دار بيـروت للطباعة والنشر، 1398هـ/ 1978م .

× خالـد الكاتـب، الديـوان، تحقيـق يونس أحمد السامرائي، الطبعة الأولى، بغداد، مطبعة دار الرسالة، 1400 هـ/ 1981م.

× عمر رضا كحالة، معجم قبائل العرب القديمـة والحديثة، الطبعة الخامسـة، بيروت،1987 هـ / 1985م.

× الأزهـر الماجـري، قبائـل ماجـر والفراشـيش خـلال القرنيـن الثامن والتاسع عشـر: في جدلية العلاقة بين المحلّي والمركزي، تونس، منشـورات كليّـة الآداب والفنـون والإنسـانيات بمنوبة.

× عبـد القـادر الهانـي، ورقـات من تاريخ سـليانة الحديث، الطبعة الأولى، دار الشيماء للنشـر والتوزيع، تونس، 1991.

× ياقـوت الحمـوي، معجـم البلدان، بيروت، دار صادر، 1399هـ/ 1979م.

3- باللغة الفرنسية

Bardin (P.)، La vie d'un douar، – essai sur la vie rurale des grandes prairies de la haute medjerda، Tunisie، Paris، Mouton، La Haye 1965.

Encyclopédie de l'Islam،– seconde édition،Leiden، Paris1975 article « Naq aid ».

فنون المأثورات الشفاهيةفي الجزيرة

عرض : جاك صبري شماس – كاتب من سوريا

«إن تراث أي أمة لا يقتصر على المدون المكتوب، وإنما يشمل جانباً مهماً في حياة الشعوب متمثلاً في التراث الشفاهي ، وهو تراث وثيق الصلة بنبض الجمهور توثباً وسكونه ورجاء ويأسه وقوة وضعفاً، وهو بذلك يعبر عن ذاتية الشعب وهويته المتميزة، ولا غنى لجسم الامة عن هذه الاعصاب المفرطة في الإحساس والدالة على رؤاها وتطلعاتها في إثبات شخصيتها والتعبير عن كيانها المتجذر عبر العصور».

يتناول الباحث أحمد الحسين هذه الفنون الشفاهية عبر سبعة فصول من خلال اهتمامه بالفلكلور في إطار الانتماء بالدرجة الأولى إلى البيئة التي شكلت الوعاء أو الحاضنة لهذا التراث.





الفصل الأول

مدخل إلى عالم الفلكلور والمأثورات الشعبية

تحدث المؤلف عن المصطلح والتعريف والدلالة والعلاقة بالعلوم والفنون الأدبية والتاريخية والميثولوجية ، وتتبع صدى الظاهرة الفولكلورية في التراث العربي القديم وقد كان انشغال العرب بالدراسات الفلكلوررية كثيراً، فكان الكسائي والأصمعي والجاحظ رواداً في هذا العلم لما جمعوه من مادة شعبية وفيرة من تراث البوادي والأعراب، وقد عرف الجاحظ بنزعته الشعبية ويبرز ذلك في مؤلفاته الموسوعية «كالحيوان»و«البيان والتبيين» و «البخلاء» فالمواد التي عرضها يصب محتواها في المأثورات الشعبية وإدراكه لهذه الخصوصية وقد قال:

«إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام وملحة من ملح الحشوة والطغام فإياك أن تستعمل فيها الإعراب أو تتخير لها لفظاً حسناً..».

الفصل الثاني

ظواهر لهجية

يناقش المؤلف أهم اعتراضين يثاران على الفلكلور والتراث الشعبي وهما المشافهة والمشاعية ثم طبيعة اللهجة المحلية وعرض أهم الظواهر الصوتية واللغوية التي تميزت بها لهجة الجزيرة ونعني بالجزيرة أي ما امتد مابين نهري دجلة والفرات ثم فتتت هذه البقعة الجغرافية وسميت - سوريا - وتركيا - والعراق، والآن تطلق الجزيرة على محافظة الحسكة في سوريا.

وقد عرفت الجزيرة عدة لهجات في إطار اللغة العربية، واللهجات متقاربة بين القبائل وقد تأثرت تأثراً كبيراً وواسعاً وبشكل خاص بـ«تميم وقيس» ومن خصائص لهجة الجزيرة:

التسكين : بهدف التخفيف ومنه تسكين أواسط الكلمة مثل: رسْل فخْذ عضْد في «رسل فخذ، عضد» وكذلك تسكين الحركة الإعرابية في أواخر الكلمات مثل: بعولتْهن بتسكين التاء وهذا ما اتفقت عليه لهجات تميم وبكر وربيعة ووائل، والتسكين شائع في الجزيرة وكذلك الاتباع، وكسر حرف المضارعة، والميل إلى الكسر، الميل إلى المعاقبة، والإدغام والإتمام والحذف، وتشديد الواو والياء والقلب المكاني والنحت والإبدال في عدد من الحروف..».



إن الرواية الشفوية للمأثورات الشعبية تمدنا بقدر واسع من المعلومات حول تاريخ الجزيرة وحياة عشائرها وتنقلاتها ، وحروبها.. واللهجة العامية كانت الوعاء اللغوي لتلك المادة، و لهجة الجزيرة بشكل عام هي أقرب ماتكون إلى لهجة نجد.

الفصل الثالث

فنون الأدب

يستعرض الباحث فنون الأدب في الموروث الفلكلوري التي تعبر عن إبداعات البيئة الشعبية ومنها القصيدة ، والملاحم والأساطير ودلالاتها والأمثال والأحاجي والألغاز الشعبية.

القصيد :

وهو الشعر البدوي الموزون المقفى من حيث الروي والقافية ويقال في وصف الشجاعة والكرم وموضوعاته كثيرة ، وقد اشتهر في الجزيرة شعراء في فن القصيد من بينهم الشاعر مجلود الصيلبي، الذي تميز بقصيدته الفنية حيث سار على منوال القصيدة الجاهلية فوقف على الديار وانتقل إلى المديح والفخر والحكمة قال :

ركيت أنه بمعّلماتْ المشاريف
ودموعّ عيني سيْلنْ كلْ واد
البارحهْ عُرْيان واليوم ماشُوْف
وطلّعْت بالديراْن بسْ الهوادي
على ظعون أكفتْ اليوم ياحيْف
أكفو ضني مذحج فروخْ الهدار
أكفوا كما دحْو تحدّرْ من الشيّف
بس ألوثر بمراحهْم والشداد

الملاحم والحكايات:

وهي من أشهر الفنون الشعبية لما تمتاز به من التسلية والتشويق وتنمية خيال الأطفال وما تحفل به من قيم اجتماعية وارتباطها ببيئة البادية ويطلق مصطلح «الخاروفة» على فن الحكاية التي تتميز بتنوع شخصياتها وعلى سبيل المثال الحكاية التاريخية «كعنترة والزير سالم وحاتم وجحا».

الأمثال:

وهي تعبر عن منظومة من القيم والأخلاق والمعاملات، والأمثال في الجزيرة السورية عكست خصوصيات البيئة، وكان التعبير عن مكانة الرجال قول «الأصيل مايعيبو جلالو»والأمثال العربية تكاد تتشابه إلى حد ما في مفرداتها ومعانيها على نطاق الوطن العربي.

الفصل الرابع

الفنون الصوتية-الحركية

يتناول الباحث الفنون الصوتية - الحركية وهي الفنون المرتبطة بالغناء والرقص ومواكب الطقوس والاحتفالات ومن بينها: الغناء الذاتي والوجداني والحماسي والمدائح النبوية وأناشيد المحيا والطهور وأغاني الندب والنعي والدبكات والآلات الموسيقية والشعبية.

الغناء الذاتي الوجداني - العتابة :

وهو فن شائع الانتشار في بلاد الشام والعراق وتتنوع استخداماته في الشكوى والفخر والعتاب والغزل والوصف كما أنه وسيلة للتعبير عن العواطف والمشاعر الذاتية للإنسان ، يقول أحدهم:



أباتْ الليّلْ جن بحْشاي كانونْ «موقد النار»
على الحاجب على المكرون
كالنوْن «حرف النون»
يزرعْ الكلبْ ما يروْيه كانونْ «شهر معروف»

النايل : وهو لون من ألوان الغناء الذاتي يجري على منهوك البسيط والنايل في الجزيرة من الفنون المستقلة بذاتها ويعبر به عن المشاعر الذاتية والقضايا الإنسانية والوجدانية إنه إبداع شعبي كقولهم:

البومه الـ بالجهف ساهرتها
وتكول يازي حزنْ دنياكْ ما دامتْ

الهوسة: وهي لون يثير الحماسة يؤدى

بإيقاع جماعي ويسمى أحياناً «الحندة» إذ يغني أحد الرجال مقطعاً ويردد الآخرون هذا المقطع من بعده كما قيل عندما دحرت بعض العشائر الفراتية القوات الفرنسية في تل خشام :

ربعي دوم مونسين البر
عدايهْ وجيابْه منشْر
مسكين العُدوانْ من مْر
كلهم نشامى ومسطر
العنبوزي محارب دولة
تبالي دفنكه ومشط مبحرْ
من رأس خشام أحدرناهمْ
تسمعيه ومعمو وياهمْ

الفصل الخامس

أغاني العمل

خصص هذا الفصل لأغاني العمل من رجال ونساء، ومن ذلك الأهازيج والأغاني التي تقام عند الحصاد وفلاحة الأرض وسقاية الماشية وغزل الصوف وإعداد بعض الأطعمة ، وأداء بعض الأعمال التي يقوم بها الناس في الجزيرة السورية والتي امتدت تأثيراتها المتبادلة إلى بيئات عربية مجاورة.

ورد الغنم: ويقصد بها سقاية الماشية والعمل شاق ومجهد يشترك فيه الرجال والنساء ويقصد بالغناء إثارة الحماسة لسقي الأغنام يقول أحدهم:

ورْدت الدعُوْم
عالجليبْ تُحوم
لوْني حاضِرْ ها
لدعْى المى يعُوم

الحصاد: اعتمد الفلاح سابقاً على جهده في أعمال الحراثة والبذار والحصاد ويستخدم الفدان وهو آلة من خشب تنتهي برأس حديدية يسمى سكة يربط على رقاب البغال، تقول فتاة في فدان حبيبها:

كل الحواريْث حلّتْ
عيني على فدانو
يا سكتّو من فضه
وغزلاْن يا ثيرانو

وغناء المرأة من أجل حلب البقرة، حيث ترحب بالبقرة وتصف زينتها من أجراس وخرز تطوق به عنقها خشية عليها من عين الحاسد تقول:

جت تحكّكْ بالمراسْ
أم السنابل والجراسْ

الفصل السادس

طقوس المطر

وهي جزء من طقوس الخصب ذات الأهمية الكبيرة في حياة الجزيرة لاعتماده على الزراعة والرعي ويتجلى ذلك في أم الغيث وصلب العدة أو المحراث وحورة النساء والقرابين وصلاة الاستسقاء وأغاني هطول المطر.

طقوس المطر في الجزيرة: أشرنا سابقاً إلى أن الجزيرة ممتدة ما بين نهري دجلة والفرات وهي الجزيرة السورية والطقوس في الجزيرة تعد تراثاً شعبياً متنوعاً وفي مكوناته الأهازيج والأغاني والرقص، وتختلف الطقوس بمسمياتها.

1 - **طقوس أنثوية:** تؤديها المرأة من أشهرها طقس «أم الغيث» وهو مشهد غنائي.

2 - **طقوس ذكرية:** ويختص بها الرجال وأبرزها «صلب العدة» وهو يقوم على فكرة الاتصال والإيحاء، وطقس القربان حيث تعد الذبائح لوجه الله.

3 - **طقوس الأطفال:** ومنها أهزوجة «طلعة الشميسة» وهو طقس احتفالي غنائي راقص.

ونورد للقارىء أنشودة أم الغيث تبدأ بالدعاء ووصف الجدب ثم الرجاء لهطول المطر والتضرع لله أن يجود بالغيث، وهذا مقطع يحث النساء على بذل الصدقات بسخاء.

أمّ الغيثْ غيثينا
بلّي بشيتْ راعينا
راعينا حمد أكرعْ
لو سنتين مايزرعْ
أمّ الغيث يا ربّه

الفصل السابع



ألعاب الصبيان

أورد المؤلف ما يربو على الثلاثين مثالا برزت فيها خصوصية الأداء الصوتي والحركي وعناصر البيئة والامتداد الجغرافي المعبر عن التواصل والانتشار ووحدة الطابع الفلكوري العربي ، وتقاربه في البيئات العربية ومن هذه الألعاب «جوز ولا فرد» حبل بكر لعبة العجاب رن رن يا جرس وغير ذلك كثير ولعبة رن رن يا جرس يتحلق الصبيان على شكل دائرة ، ويحمل أحدهم وراءه منديلاً ويركض ويغني رن رن ياجرس ويردد الأطفال الجالسون بصوت عال ، وأن يحمل الخاسر الرابع على ظهره وهذه اللعبة تسمى في اليمن ((بيدان بيدان)) ويهتفون عند اللعب بها :

بيدان بيدان
حالي سويدان
يا الله يا إخوان
نلعب بيدان

إن مادة هذا التراث تتقاطع في بعض جوانبها مع نصوص ونماذج غير عربية مما يعطيها عمقاً واسعاً وتفاعلاً ايجابياً يدل على انتقال الموروثات الشعبية عبر حدود الزمان والمكان وانتشارها بين الشعوب.

نظــام الأعــراس في المغــرب

نموذج قبائل بني وراين الأمازيغية

ادريس مقبوب ــ كاتب من المغرب

تجسد العائلة[1] في المجتمع القبلي لآيت وراين النواة الأساسية في كل تشكل اجتماعي. لذلك، يجد المتتبع للتكوين المورفولوجي لقبائل آيت وراين، نفسه أمام بناء اجتماعي ممتد يصل إلى أكثر من أسرتين في المنزل يسهر الشيخ الكبير على تدبير أمور البيت إلى جانب زوجته.

وهكذا، فإن الحياة الاجتماعية بدون عائلة لا طعم لها في المجتمع الوراييني، بل إن الشاب الذي يبلغ سن الزواج لا يتريث أبوه حتى لاستشارته في أمر تزويجه من فتاة تناسبه و تناسب أهله. بل يصبح هذا الشاب، إن لم ينخرط في مؤسسة الزواج، فردا منعزلا لا قيمة له، وأهميته ثانوية و لا يتم الاعتراف به إلا بعد الزواج.



SXC.HU

إن العائلة، إذن، هي العنصر الأساسي والحيوي للحياة الاجتماعية في المجتمع القبلي الورايني وهي السبيل إلى حركيته و ديناميكيته.

وككل المجتمعات الإنسانية، يمر تكون العائلة الورايني عبر مؤسسة الزواج حيث الخضوع لآليات و ميكانزمات تعطيه تميزا ينفرد به المجتمع الورايني، وإن كان في بعض أبعاده يتقاطع مع نمط الزواج السائد لدى قبائل أخرى كالمجتمع الفاسي مثلا[2].

وهكذا، نجد أنفسنا أمام مجموعة من التساؤلات حول ممارسة طقوس الزواج في المجتمع الورايني، وتستوجب الإجابات عنها القيام بمقاربة أنتروبولوجية تعتمد على الوصف والملاحظة والمقابلة. فكيف يتم الزواج لدى هذه القبائل؟ ماهي الأشواط التي يمر عبرها؟ كيف تتم الخطبة؟ ما هي آلياتها؟ ما هي مستلزمات العرس الورايني؟ وقبل كل ذلك ما هي دوافع الكتابة عن العرس الورايني؟

جدير بالإشارة، قبل التطرق للتساؤلات السابقة، أن نضع إطارا جغرافيا و طبيعيا لقبائل آيت وراين، والتي يمكن حصرها في منطقة الأطلس المتوسط الشمالي الشرقي. تمتد هذه المنطقة إلى حدود هوارة بمدينة كرسيف شرقا وقبائل آيت سغروشن إلى الجنوب الغربي وشمالا بقبائل غياثة و مدينة تازة وغربا بقبائل لحياينة وآيت سادن.

إن الحديث عن الزواج و طرحه موضوعا للبحث لا يجب النظر إليه كثقافة طوباوية أو كفولكلور فيتشي[3]، لأن ما يعانيه الآن وما يتعرض له من انقراض ممنهج ومقصود يدفعنا إلى ضرورة الحفاظ عليه عبر كتابته و توثيقه. وككل مهتم بالأدب الشعبي، والشفوي منه على وجه الخصوص، اقتحمت هذا المسكوت عنه من منطلق أن الزواج هو في حد ذاته ليس أداة من أدوات الترفيه الاجتماعي فحسب، ولكنه، قبل ذلك، وسيلة للتواصل الاجتماعي. وهكذا سيضحى الزواج، وعلى وجه التدقيق ممارسة الأحيدوس، قناة من قنوات التلاقي و التبادل و التبليغ، فلا تلامس أثرا للتفاوت الاجتماعي و لا يلزم طبقة اجتماعية دون أخرى[4]، بل الكل يذوب ضمن نسيج اجتماعي متكامل يظهر في شكل لوحة فسيفسائية تستقطب الوافد من المدينة لينصهر ضمن هذه اللوحة الجشطلتية. على هذا الأساس، لا ينبغي اعتبار الزواج عند قبائل آيت وراين خاصا بها ما دام الكل ينخرط في ممارسته إذا تصادف وجوده مع مناسبة زواجية. أو بالأحرى، لا ينبغي اعتبار الأحيدوس الورايني، ومن ثمة الفولكلور على وجه العموم، بدويا صرفا، كما أنه لا يختص بطبقة اجتماعية معينة.

إن الحديث عن الزواج و طرحه موضوعا للبحث لا يجب النظر إليه كثقافة طوباوية أو كفولكلور، لأن ما يعانيه الآن وما يتعرض له من انقراض ممنهج ومقصود يدفعنا إلى ضرورة الحفاظ عليه عبر كتابته و توثيقه.

في تحديد المفهوم (الأحيدوس):

لا يجب النظر إلى « الأحيدوس » بأنه القول الشعري فقط الذي يتفرع إلى نوعين وهما: « تيفارت» و « الذكير» اللذان يتقاربان كليا في المعنى و الشكل، و لكنه عبارة عن لوحة يتمازج فيها القول مع التعبيرات الجسدية ومنظومات اللباس[5]، مما يجعله «نظاما دلاليا قائما بذاته، ولكنه ليس بمعزل عن الأنظمة الأخرى المرتبطة بها، أي أن طقس أحيدوس هو بمثابة مختبر تعلن الثقافة من خلاله عن تجلياتها القيمية،الاجتماعية والفنية، الجمالية و الأخلاقية. ويتأسس كنظام على حدين أو فريقين: فلا يقف الفريق إلا في مقابلة فريق آخر، لا بد من المحافظة على الشكل النصف الدائري، وهي مهمة يساهم فيها كل الأفراد سواء المؤيدين للطقس أو المتابعين له. وينبني كذلك على تراتبية تتمظهر في:

وجود مركز يمثله الشيخ و مساعده،

وجود هامش يمثله باقي الأفراد»[6].

ما هي إذن، المراحل التي يمر بها الزواج لدى قبائل بني وراين؟ ما هي الآليات و الإجراءات المتخذة عند كل شوط؟

لقد تم تقسيم هذه لمراحل حسب الشكل التالي:

ما قبل الخطوبة،

الخطوبة الأولى،

الخطوبة الثانية (أمعرقب) إضافة إلى تحديد المهر و تحرير العقد،

ما قبل العرس (الدفوع)،

إلباس العريس،

ليلة حناء العروس،

ما قبيل العرس: (شات) أو ليلة العروس،
حفل العرس: ليلة العريس،
ما بعد العرس:
اليوم الثاني،
ليلة الدخلة،
اليــوم الثالــث، أو يــوم الصبــوح ونهار حل الرأس،
اليوم السابع،

1.ما قبل الخطوبـة:

تنــص أعــراف و تقاليد قبائل آيــت وراين أن زواج الشــاب البالــغ من فتاة ما يمــر عبر عائلته عامــة، ووالديه بدرجة خاصة، وأمــه على الوجه الأخص. و يعني البلوغ في الثقافة الشعبية لقبائل آيــت وراين، قدرة الشــاب أو الفتــاة على تحمل مسـؤولية إدارة البيت حتى وإن كانت العملية من صميم أدوار الكبار. وهو ما يعني تأهيله و البحث له عن فتاة تخلف له ذرية للحفاظ على استمرارية الدم و اللقب العائلي.

وهكذا، تشرع الأم في عملية البحث عن فارسة أحلامه دون علم منه، وبتنسيق مع والده، مستعملة في ذلك جميع الأساليب وفي كل المناسبات. تلجأ الأم، إذن، إلى التشــاور مع صديقات لها تثق بهن لأجل تعيين فتاة من القبيلة أو الدوار. وبمجرد ما أن تقــع عينها على إحداهن حتى ترســل في، هذا الشأن، رسولا، وقد تكون امرأة في سنها وخبيرة بشـؤون النســاء لتعقب خطاهــا و مراقبتها على مســتوى قوة التحمل وبعض المقاييس المتعارف عليها.

الأم لا تقــوم بهذه الخطوة إلا بعد اســتئذان زوجها وأخذ موافقته، فــإذا اعترض على ذلك تم غض الطرف عن الفتاة المعنية وتم استبدالها بفتاة أخرى تليق بمقام العائلــة الخاطبة. وغالبا ما يتم اختيار الخطيبة وفقا لمعاييــر اجتماعية متداولة، بحيث لا تســتطيع العائلة الباحثة عن زوجة ابنها قصد عائلة أخرى ليســت في مستواها الاجتماعي مــن حيث الوجاهة و المكانــة الاجتماعية الرمزية لطلب ابنتهما خشــية رفضها، ممــا يجعلها تبحث عن العائلة الأنسب لها اجتماعيا.

وقد يحدث أن «ترمش» الأم فتاة في إحدى المناســبات الاحتفالية فتثيرها من حيث المعايير الجمالية: القد، الشــعر، جمــال العينين... تناقش المقتــرح مع زوجها لتطلب مــن إحدى صديقاتها التوجه إلى عائلتها لمراقبتها على مستويات أخرى، كالخبرة في اللياقة والخدمة المنزلية، والاحتشام؛ ويحصل كل هذا دون إشعارها أو تحسيس عائلتها بذلك.

تعود هذه المرأة، وتدعى في المعجم الأمازيغي الورايني «طرقاســت»، بالجــواب على طلب والدة الشاب بالإيجاب، فتخبر زوجها بذلك، ثم يحددان يومــا للذهاب فيه إلى عائلة مشــروع الزوجة بعد إعلامهما بذلك.

يجــب التأكيد أن أم العائلة هي التي تأخذ على عاتقها مســؤولية اختيار خطيبة ابنها. أما الفتى/ الشــاب فليس لــه الحق في ذلك، بــل لا تتم حتى استشــارته في هذا الشأن، و لا يقوم بأية مبادرة فــي هذا الإطار. إنها الفكــرة التي أكدها لوطورنو في كتابــه « فاس قبل الحمايــة « عندما خصص الفصــل الثالث من الكتاب الســابع، للــزواج في المجتمع الفاسي[7].

2. الخطوبة الأولــى:

بمجــرد مــا أن يقتنــع الأب/أو رب العائلــة بالفتــاة المقترحــة من طرف زوجتــه و يقبل بها حسب الوصف المقدم له عنها، تقوم الأم بالخطوة الأولى، حيــث تطلب من بعض جاراتها أو قريبات الابن (العمة أو الخالة...) الاســتعداد للتوجه عند عائلة الفتاة لتطلعها بشــأن الزيارة. وما أن يصلن إلى عين المكان حتــى يتم الترحيب بهن فتتفضل إحداهن لاطــلاع أم الفتاة بمقصــود الزيارة بعد تنــاول كأس شــاي يتخللــه حديث عــن قضايا نسائية مرتبطة عادة بالشغل و الأتعاب المنزلية... وقد يكــون العريس في هذه الأثنــاء على علم بما يجري.

وشيء طبيعي ألا تقدم الأم الجواب النهائي، إذ تطلب من ضيفاتها مهلة للتشاور مع زوجها، وهي في العادة، إشارة أولى لقبول الفكرة دون الحسم النهائي فيها.

خلال هذه الفتــرة التي تمكثها أم العريس عند عائلة الفتاة (وعادة ما تكون أمســية)، تحاول قدر

تنص أعراف وتقاليد قبائل آيت وراين أن زواج الشاب البالغ من فتاة ما يمر عبر عائلته عامة، ووالديه بدرجة خاصة، وأمه على الوجه الأخص.

الإمكان لمح الفتاة التي جعلتها حشمتها لا تجاريهن في تبادل أطراف الحديث أو شرب الشاي. ورغم أن القواعد الاجتماعية كانت تفرض على الفتاة عدم الظهور للائي يقدمن لخطبتها انسجاما مع اللياقة والأعراف.

ومع أن الفتاة دائما تمارس نوعا من الحذر والاحتراز حتى لا تكون عرضة للأعين التي تتربص بها، فإن إحدى الخاطبات، وقد تكون الأم، تطلب رؤيتها فتنادي عليها أمها للمجيء للسلام على الحاضرات. تظهر حينذاك علامات الرضا والقبول على محيا الخاطبات، خاصة أم العريس، إذ بمجرد ما أن تسلم عليهن حتى يرفق ذلك بعبارات التكبير (تبارك الله، الله يعمي عين الشيطان...)

تنتهي الزيارة الأولى بالاتفاق بين النساء على ضرورة الإسراع بالرد وبتوديع كل منهن وتوجيه الدعاء لله لتحقيق مقصودهن.

تعود النسوة إلى حالهن، وتصل الأم إلى بيتها، تقدم نتيجة زيارتها إلى زوجها و ربما إلى ابنها كذلك. يصل الموعد المتفق عليه من طرف الخاطبات وأم الفتاة، فتقوم أم الشاب بزيارة ثانية إليها لاستقصاء الخبر النهائي، فإذا حصل الاتفاق و القبول صرحت لها بذلك، وإذا كان العكس، فالرفض يتم بلباقة وآداب على شاكلة أن أباها ما زال يفكر في الأمر، أو أن الفتاة ما زالت مترددة، إلى غير ذلك من أشكال الرفض المهذب.

تستقبل الأم الخاطبة من جديد من طرف عائلة الفتاة، وهذه المرة قد تكون لوحدها، ولا تنتظر كثيرا لتلقي الخبر، إذ تزف لها أم الفتاة بأن ابنتها لابنها (الخاطبة) وتدعو لها بالكمال. تنهيان الحديث المرفق بالشاي أو القهوة في وقت وجيز، ويطلب من الأم الخاطبة أن تجعل الفتاة في مكانة أولادها. تنصرف الأم الخاطبة إلى حالها بعد أن ودعت الفتاة و أمها مؤكدة على رغبتها الجامحة في الفتاة، وتنقل الخبر إلى زوجها وإلى ابنها إذا تم إقحامه في الأمر.

تقف هنا مساعي الأم الخاطبة، ليفسح المجال للآباء للتداول في الأمور الصعبة بدءا بالخطبة الرسمية. يتم تحديد الموعد لمناقشة حيثيات أمر الزواج و تحديد الوقت المناسب لزيارتهم مع الاتفاق على واجبات هذه الزيارة.

يصل الموعد المحدد للذهاب، يقتني الأب مستلزمات الخطبة الرسمية من ألبسة (وقد تكون لبسة واحدة) وخضراوات و كمية من اللحم، فتكون هذه المشية رمزية لأنها تقتصر على والدي الابن وأحد أقربائه. تتم الجلسة الأولى الرسمية بين العائلتين، يكون موضوع الحديث فيها محدودا نسبيا و مرتبطا بالحياة اليومية إلى حين الانتهاء من وجبة الغذاء ليتم الاتفاق على موعد الخطوبة الثانية ومستلزماتها.

3. الخطوبة الثانية:

«أمعرقب» وهي المفردة التي تطلق على الخطوبة الثانية عند قبائل آيت وراين. إنها العملية التي تقصد فيها العائلة الخاطبة بيت العروس بشكل رسمي و أمام الملأ. فإذا كانت الخطوبة الأولى تتم بنوع من السرية تفاديا لأقاويل الناس والنميمة في هذه العائلة أو تلك، فإنها الآن تتم علانية يصطحب فيها أهل العريس مجموعة من ذوي القرابة و الجيران بعد أن تخبر عائلة الفتاة باليوم.كما تعمل هذه الأخيرة على إخبار أقرباء الفتاة و الجيران ليتم إعداد الفضاء.

تقوم عائلة الشاب بإحضار جميع مستلزمات «أمعرقب» بدءا من الذبيحة (كبش) وكل مستلزمات الإطعام (كسكس، زيت، سكر، توابل...) وبعض الهدايا الخاصة بالفتاة. وهكذا، تتوجه العائلة نحو بيت أهل الفتاة صباحا حيث تجد في استقبالها أب الفتاة إلى جانبه أبناؤه الكبار في حالة تواجدهم، وعمها و خالها وبعض الجيران. وبمجرد وصولها يرحب بهم هؤلاء، ويتم إدخال المستلزمات السابق ذكرها إلى البيت، أما الذبيحة فعلى الحين يتم نبحها وهو إعلان رسمي، في ثقافة الإنسان الورايني، عن المصاهرة بين العائلتين.

ينشغل الضيوف بتبادل الآراء والأحاديث حول قضايا ومشاكل الحياة في البادية، فيتحول المشهد من الاستعداد للعرس إلى مشهد اجتماعي تطرح فيه حاجيات القبيلة من ماء أو أرض أو مراع أو غنم...هكذا يصبح الزواج عند قبائل آيت وراين ليس فقط مصاهرة عائلتين وإنما قناة من قنوات التواصل الاجتماعي.

في هذه الأثناء، تكون النساء، من جهتهن، وفي مكان إقامتهن يتداولن في أمور نسوانية منتظرات وجبـة الغذاء. وقـد تطلـب الأم الخاطبة، في هذه الحال، من العروس الجلوس بجانبها.

يسـير كل شـيء على هذا المنـوال، إلى حين الانتهاء من وجبة الغذاء، لينصرف الحاضرون كل إلى حال سبيله باستثناء أهل العروس و العريس، وبدرجـة أخص الوالدين، حيـث يتم البت في يوم «الدفـوع» وتحرير العقد والمهـر. أما الفترة التي تفصـل الخطوبة الأولى عن الثانيـة فقد تمتد من سبعة أيام إلى شهر أو أكثر.

4. يوم « الدفـوع»:

وهو اليوم الذي يتم الاتفاق عليه من طرف أهل العريـس و العروس لتقديم حاجيات ليلة العروس وليلة حنائها. وعادة ما يكون هذا اليوم قبل العرس بأسبوع. فإذا كانت الخطبة الأولى والثانية تتمان في غالب الأحيان خلال الخريف، فإن العرس عادة مـا يكون خلال فصل الصيـف، حيث يتفرغ الكل للمرح و النشـاط بعدما تم الانتهاء من المحصول الصيفي.

وهكـذا، يتفضـل أهل العريس بتسـليم ما تم الاتفاق عليه من مواد و هدايا للعروس ستحتاجها خلال ليلتها (الحناء و العرس).

وجرت العادة على أن تكون المواد المقدمة في هذا اليوم تتكون من دقيق وسـكر وزيت و توابل وخضر و ذبائح و كسكس و هدايا أخرى من قبيل اللباس و الشربيل...، وهي مواد يتكفل أب العريس بإعدادها.

تسـلم كل هذه الحاجيات في جـو فولكلوري (فرقـة « إعزابـن « أو « إلعابـن »، وهـي فرقـة فولكلورية تردد لازمة/أنشودة/اللغا) تنطلق من منـزل أهل العريس نحو بيت أهل العروس. وأثناء الوصول، يتم الترحيـب بالجميع و تتناول وجبة الغذاء هناك أو اللمجة (le goûté)، ويعود كل إلى حاله للاستعداد للعرس.

ما أن يصـل الموكب إلى أهـل العروس حتى تتسلم أم الفتاة المسـتلزمات، ويتم ذبح الذبيحة، فيشـرع في إعداد الغذاء. أمـا حاجيات العروس الأساسـية من لبـاس وحلي و هدايـا، فتقوم أم العريس أو أخته بتسـليمها لأم العروس لوضعها في مكان آمن.

وفـي هذا اليوم، كذلك، يتـم تحديد موعد يوم تحريـر العقد بعد أن يتسـلم أب العـروس المهر الذي اتفق عليه خـلال الخطوبة الأولى أو الثانية. وعادة ما يكون اليوم المتفق عليه هو يوم السـوق الأسـبوعي حيث يتوجه العريسـان وأبواهما إلى السـوق ويتم الالتقاء هناك عند أحد العدول، فيتم تحرير العقد بحضور الأربعة، ويقرأ على مسامعهم قصد اطلاعهم على مضمونه.

وخـلال اليوم ذاتـه يلجأ العريـس وأبوه إلى اقتناء المواد المألوف شـراؤها أسـبوعيا، خاصة وأن اليـوم هو يوم تحرير عقـد القران. إنه اليوم الـذي يحس فيـه العريسـان بالفعل قـد ارتبطا، وبالنسبة للعائلتين انصهرتا في قرابة دموية.

بعد الانتهاء من تحرير العقد، وشراء الحاجيات الأسـبوعية، يعود الجميع إلى حاله، حيث الموعد، هـذه المرة، هو منزل العريـس إذ ينادى على أهل العروس وعمها وخالها لتناول العشاء جميعا عند أهل العريس، ويدعى ذلك بـ «أمنسي الكاغيط» أي عشاء عقد الزواج.

5. ما قبيل الزواج:

تفاوتت آراء المسـتجوبين حول عادات الزواج عنـد قبائل بني وراين، خاصة ما يتعلق بليلة حناء العروس والعريس. فحسـب روايات البعض تنظم هذه الليلة بالنسـبة للعروس خلال الأيام السبعة قبل العرس، وحسـب روايات أخـرى خلال ليلة عرسـها (شات) أو بالأحرى صباح تلك الليلة.

5.1. ليلة حناء العروس:

والمهم في كل هذا، أن فترة قبيل العرس تمتد من يوم الدفوع إلى يـوم تنظيم العرس، وخلالها تقـام ليلة الحناء لـكل منهما، إضافـة إلى عملية إلباس العريس و ليلة عرس العروس، وانتهاء بليلة العرس، وهـي الليلة التي تروح فيها العروس إلى بيت الزوجية.

سـواء أقيمت ليلـة حناء العريس خـلال ليلة عرسـها أو قبلها، فإن أبيتوسها[8] كان ينتظم وفق قواعد ومعايير اجتماعية مضبوطة. وهكذا، حينما تكون هذه العملية تقام خلال ليلة عرسها، أي بعد

إلباس العريس الزي الخاص بالعرس، وتوجه أهل العريس، مع فرقة فولكلورية، للاحتفال معها بليلتها، يجدون في انتظارهم أهل العروس. وبعد الوصول تشرع الفرقة الفولكلورية (إعزابن/إلعابن) في ترديد لازمة/أنشودة في شوط غنائي بهيج حيث يشاركهم في ذلك كل من يستهويه طقس الأحيدوس من المتواجدين. بعد تناول العشاء، يتواصل الحفل، وهذه المرة، بتقابل فرقتين في شكل مبارزة شريفة إلى أن يحل الصباح، حيث يتم فتح باب الغرامة بعد انصراف المدعوين الرسميين وعودتهم إلى منازلهم ليفسح المجال لأقرباء العروس و العريس للمشاركة أو بالأحرى للمنافسة على من سيدفع أعلى غرامة. تعمل أم العروس أو أختها الكبيرة المتزوجة على إحضار طابق يحتوي على حناء و بيض وقالب سكر و (إموشكن[9])، والكحل، والخاتم والحلي ثم الخنديرة و الشربيل. يشرع في إقامة الحناء إذ تعمد إحدى الفتيات إلى تزيين يديها ورجليها، وهي عملية يختلف مضمونها عن مضمون ليلة الحناء عند أهل فاس و التي تعرف بـ «التقويسة»[10]. ترافق هذه العملية زغاريد و أهازيج نسائية، بحيث يتم البدء بالبسملة:

باسم الله و بالله نبديسش أ رب (2)
باسم الله بدأنا بك يا رب
أس بدان الطلبة
ما يبدأ به الطلبة (حفظة القرآن) (2)
إزلان خ النبي مونتد ألحباب نغ
قوموا يا أحبابي لترديد أناشيد حول النبي
أنفرح شواي أنصرط إتسليت نغ(2)
لنفرح قليلا بإلباس عروسنا

وبعد تزيينها بالحناء، يتم ترديد بعض الأهازيج الشعرية الأخرى من قبيل:

مد يدك يا خت مد يدك نحن ليك
راه الحنة جات من فاس، جابوها جواد لناس
واس احنان إلا لا وس حنان
من حنى لسيدتي من حنى لها؟
للا فاطم الزهراء أياس احنان
للا فاطم الزهراء هي التي حنت لها
الحن نم المزور أتسليت
حناؤك الأولى يا عروس

أتي أرب د سعد إزيدن أتسليت
الله يزيده سعدا لك يا عروس

ويمارس طقس الغرامة بوقوف شخصين أو فتاتين أحدهما على يمين العروس والثاني على يسارها وفي قبضتهما عصا من القصب يلاقيانها بضربة سيف، و مناديان على كل شخص قريب منهما في جو حماسي، ويرددان ما يلي:

أحناوين أحناوين، من جنا إجيه الخير

وبمجرد البدء في إعطاء الغرامات (هدايا)، يشرع في ترديد: والله مع فلان، والله مع فلان، وراه حن بـ......، يرفق ذلك بزغاريد نسائية. يستمر الحفل إلى حدود الصباح و يتخلله في بعض الأحيان مستملحات كالمناداة على كل من هو قريب من العروس ولم يقدم هديته، كوالديها مثلا إذا تخلفا عن غرامتهما، إذ ينادي عليهما المناديان قائلين:

أيماس نتسليت فلانت آيم نقار (ننادي على أم العروس فلانة)، فلا يكفان على المناداة عليها إلا بعد أن تستجيب للطلب. في نهاية هذا الطقس، تجمع هذه الهدايا و تعد أمام الملأ ويجهر بها أمام الجميع و تقدم للعروس.

إذا أقيم حفل الحناء قبل ليلة عرسها (شات) بأيام، فإن العروس تتكلف باستدعاء أهل الدوار، حيث تقوم بزيارة منازلهم رفقة خادمتها (الوزيرة) التي تخاف عليها، فتتقدمها في السير تفاديا لكل مصيبة قد تدبر ضدها من طرف أعدائها. وهكذا تستضيف من كل منزل أسرة تقدم لها هذه الأخيرة هدية رمزية قد تكون نقودا، أو هدايا أخرى بسيطة كتزيين يديها بالحناء تقديرا لها واحتراما لقدسيتها، حيث تضحى العروس بمثابة الرمز الطاهر و مصدر القدسية و الفأل الحسن.

أما إذا تم ذلك خلال ليلة عرسها، فإن عملية الحناء تقام بعد الانتهاء من طقس الأحيدوس، حيث تشرع إحدى قريباتها أو أخواتها بتزيين يديها بالحناء و مستتبعاتها من الأدوات التي أرسلت لها في «الدفوع»، وتفتح الغرامة بعد ذلك. بعد الانتهاء من الحناء و تناول وجبة الفطور، يستسلم البعض للنوم لمدة قليلة ، والبعض الأخر للحديث الثنائي حتى تشرف وجبة الغذاء، حيث يهم الحاضرون



إلى تناولها و الاســتعداد لإلبـاس العروس الزي الخاص بالعرس، وهــي الحاجيات التي بعثت لها في يوم (الدفوع)، ويتكـون هذا الزي من اللباس الداخلــي (بيجامة، ســروال أبيـض)، تبردوحت، القبـة التي يؤتى بها في يـوم الإلباس. يحدث كل ذلك في جو مليء بالخشوع و التأثر.

5.2. إلباس العريس / السلطان:

تختلــف الآراء حــول زمان إلبـاس العريس، فهناك مــن اعتبر من المبحوثيــن أن هذه العملية تتم خلال أســبوع قبل العرس، و بالتدقيق خلال الاســتعداد للذهاب عند العروس بنفقة ليلتها، أي (الدفــوع)، بينما أكد مبحوثــون آخرون بأنها تتم في اليوم الذي تقام فيه ليلة العرس (شــات). وإذا كان هناك اختلاف على مســتوى زمان تنظيم هذا الطقس، فإن الإجراءات المتخذة و التدابير اللازمة لإلباس العريس لا تتفاوت كثيرا.

يتأهــب الجميــع، إذا، لإلباس الســلطان الزي المخصص لعرســه والــذي اقتناه أســوة بهدايا وألبســة العــروس. يبدأ هــذا الحفــل بعد صلاة العصر، حيث يشرع الضيوف، بمن فيهم (إلعابن / إعزابن)، في الوصول إلى مكان العرس، والبدء في وصلة فولكلورية بعد تناول كأس شاي طبعا.

يؤتى بالعريس، بعد أن اغتسل، إلى وسط هذا الجمــع الخليط من النســاء و الفتيــات و الأطفال والرجــال، الكل موجود هنا في هــذه اللحظة. إنه فضاء فسيح يتوســطه كرسي مخصص للعريس للجلوس عليه، و أمامه طبق يشمل على قالب سكر وبيضتــان و الملابــس الجديدة (جلابــة بيضاء، وســروال فضفــاض، وتحتيــة، وزرة، وجوارب بيضاء، وبلغــة، وعطر...) يتطوع أحد كبار الجمع والوجهاء، أو أحد أقربائه للبدء في إلباس العريس وسط أهازيج و أناشــيد الفرقة الفولكلورية التي تكون في البداية مقســمة إلى فريقين ســرعان ما تلتصق مشــكلة دائرة لا بداية و لا نهاية لها تدور على العريس والحاشية التي تسهر على إلباسه. إنه جو حماسي حيث الكل مغمور بالفرح و الابتهال.

يبــدو العريس بهذا اللباس في أبهى حلته كأنه الصفاء و الطهارة و القدســية حيث لا شيء يعلو فوق كلمته، إنه ســلطان بالفعــل، يأمر ولا يؤمر. وما أن يتم الانتهاء من عملية الإلباس حتى يشرع أحد أفراد الفرقة الفولكلورية في المناداة على كل أقرباء العريس مسائلا إياهم عن هديتهم للعريس / مولاي السلطان، كما في المثال التالي:

(أيمــاس مولاي فلانة آيم نقــار) أم مولاي الســلطان فلانة هــي التي نناديهــا و نريدها. ولا يتــم الكف عن مناداتها إلا بعــد تلبية الطلب، ليتم الانتقال إلى قريب آخــر، قد يكون هذه المرة الأخ أو الأب أو... إلــى أن تتم تغطية كل أفراد الأســرة


الصورة النهائية بعد إلباس العريس

وعائلة الزوج وأقربائه. وهذه صورة من صور إلباس العريس وقد التقطت بجانب سد تلي وليس بمناسبة حفلة الزفاف.

5.3. الذهاب إلى العروس:

يتأهب الجمع للتوجه نحو العروس لمشاركة أسرتها الفرح، و تكون هي الأخرى في انتظارها. وهكذا، يقصد هؤلاء مكان العرس (ليلة العروس) في موكب بهيج يرددون أهازيج و أناشيد، يتوقفون عن ترديدها إذا كانت المسافة طويلة وبمجرد مغادرة البلدة و ابتعادهم عنها، ويستأنفون نشاطهم بمجرد اقترابهم من مكان الحفل. وما أن يصلوا إلى عين المكان حتى يجدوا في استقبالهم أهل «الرحبة»[11]، يتقدمهم أب الزوجة وأعمامها وأخواله و إخوتها و الجيران يصيحون مرحبين بالقادمين إليهم، مشروع العائلة الواحدة و القرابة الدموية.

تؤدي الفرقة الفولكلورية (إعزابن)، بعد وصولها وصلة/رقصة أحيدوسية لمدة وجيزة (من 15 دقيقة إلى 30 د) يشاركهم في ذلك أهل الزوجة إناثا و ذكورا. عند الانتهاء تتفضل الفرقة الفولكلورية لتناول اللمجة (وهي عبارة عن الثريد بلحم الدجاج). وبينما ينشغل أهل الزوج بتناول وجبتهم وسط لياقة أخلاقية لا نظير لها، لأنهم في ضيافة عائلة تستدعي اللباقة و اللياقة و الآداب، يكون أهل الزوجة، بدورهم، منشغلين باستقبال ضيوفهم القادمين إليهم بهدية تدعى «الوسادة»، وعادة ما يكون هؤلاء تربطهم بأهل الزوجة قرابات أو سبق لهؤلاء أن قدموا لهم هدية في مناسبة زواجية لإحدى فتياتهن.

وفي وقت مبكر من الليلة يتوافد الضيوف الآخرون على بيت أهل الزوجة قادمين بهدية رمزية (قالبان إلى أربعة من السكر) تسلم لأب الزوجة من طرف ضيفه، أو إلى أمها من طرف زوجة الضيف.

إلى عهد قريب، كانت توضع خيمتان لاستقبال الضيوف، إحداها تخصص للنساء والأخرى للذكور، فيتم الذهاب بالضيوف كل إلى خيمته. أما الآن، فلم يعد هناك مكان للخيمة، بل حلت محلها المنازل، إذ يطلب من الجيران إعدادها استعدادا لاستقبال الضيوف لتناول وجبة العشاء فقط.

عند انتهاء أفراد الفرقتين الفولكلوريتين من عشائهم، يتوجهون إلى مسرح الحفل «رحبة إسلان» (ساحة العرس)، وهي فضاء شاسع تمت تنقيته و تجهيزه بالحصير المجمع من جيران الزوجة، لممارسة هذا الطقس، ويكون ذلك إيذانا ببدء ليلة العرس، فيهم كل من أتم عشاءه للخروج إلى هذه الساحة كل إلى جهته للاستمتاع بهذا الفن عن طريق حس الرؤية و حس الاستماع.

5.4. بداية حفل عرس العروس:

يبدأ أول مشهد من طرف الفرقة الفولكلورية القادمة مع أهل العريس بافتتاح الحفل بأنشودة (لازمة) يرددها أعضاء الفرقة والتي تكون من إبداع أحدهم يدعى بـ« الشيخ اللغا»، أي الشاعر أو شيخ القول، ويدوم ذلك مدة زمنية معينة ريثما تنتهي الفرقة الفولكلورية الثانية، والتي تنتمي

إليها العروس، من تناول عشائها. وعادة ما يكون مضمون الأنشودة هو أنهم ضيوف عند أهل الخير والجاه قدموا للفرح معهم في هذه الليلة.

تستمر هذه الفرقة في آداء رقصتها حتى تخرج نظيرتهــا بعدمــا انتهت من العشــاء مرتدية الزي الرسمي لممارســة الأحيدوس (الجلباب، العمامة، الســلهام) ويكون أبيض اللــون، وهو نفس الزي الذي ترتديه الفرقة الأخــرى، مما يعطي للرقصة نكهة عجيبة.وهذا نموذج لذلك:

تنتصب هــذه الفرقة في الجهــة المقابلة لتلك المفتتحــة للحفل (شــات) مرددة، هــي الأخرى، مقطع تلك الأنشــودة التي كانت ترددها نظيرتها، بحيــث يصبح الدور متبادلا بيــن الفرقتين، وبين هــذه وتلك يتواجد شــخص أو أكثــر، إلى حدود أربعة، يقرع طبلا، يدعى بـ«الشيخ والون» (شيخ البندير). يستمر هذا الحفل لمدة معينة من الزمن، ثم يحدث ليستأنف من جديد، وهذه المرة، بشكل مختلف عن سابقه.

وهكذا، تبــادر الفرقة الثانية (المنتمية إلى أهل العروس) بمواصلة الحفل، إذ يهم بعض أعضائها إلى حفظ «إزلي»، والبعض الآخر إلى حفظ اللغا[12] الذي أنتجه شــاعر هذه الفرقة. وما أن يتم التأكد من عملية الحفظ هذه إلا وباشــرت في قوله جهرا بعد أن تشكلت، مرة أخرى، في شكل قوس، مرسلة إياه إلى الفرقة الأخرى التي تســتدعي منها قواعد العرس الأمازيغي حفظه و إعادته، و إذا تبين بأنها لم تستطع ذلك، يكرر من طرف الفرقة المرسلة له حتى تتمكن الفرقة الثانية من رده.

يتواصــل الحفل على هذه الشــاكلة، إذ تتقابل الفرقتــان في إطــار مبارزة كلامية شــعرية بين شاعرين اثنين يفترض أن يكون كل «إزلي» بمثابة جواب عن مضمون «إزلي» شاعر الفرقة الأخرى. ويتراوح موضوع المبارزة بين أنثى جميلة ومدح لأهل العروس و هجاء للفرقة الضيف.

ولإضفاء الدفء على هذا الحفل يتفضل شاعر الفرقة الفولكلورية، أهل الرحبة، إلى مناوشة شاعر الفرقــة الثانيــة (الضيفة) عندما يحــس بتجاوزه للخطوط الحمراء، وهي التغزل في بعض نساء أو فتيات قبيلته/دواره، أو الاعتزاز برجولته ورجولة



قبيلتــه. وجرت العــادة على أن كل شــاعر يوجه نوعين من الـ«إزلي» إلى خصمه و يكررهما مرتين بعد أن تستطيع الفرقة الأخرى من رد الأول. وعند الانتهاء من قول هذين «الإزلين» تشرع أعضاء كل فرقة فولكلورية إلــى أخذ مكانها في «الريف»13. فــي هذه الأثناء، يعمل الأفــراد المكلفون بالطبول (آيت والون) على تسخين أدواتهم (الطبول) للبدء في نشاطهم حيث بدأ الحفل، ومن هناك يتم افتتاح شوط جديد من لعبة الأحيدوس.

وعندما يتشــكل «ريف» الفرقة التي كانت في اســتقبال الــ «إزلي» يتوجه هؤلاء، شيوخ البندير (آيت والون)، نحوه فــي إيقاع ونقرة واحدة على الطبل، ثم يقفون بعيدين عنه ببضعة أمتار (بين 4 إلى 6) وقفــة واحدة يدعون أعضاءه للانتظام في سلســلة واحدة، ثم يعودون من جديد إلى الفرقة المرســلة لـ«لإزلي»، فيصبح دورهم متبادلا بين هــذه الفرقة وتلــك. وفي الوقت الــذي يحس فيه

أحد أعضاء فرقة الطبول ببرودة طبله ينسحب في اتجاه آخر لتسخينه من جديد ولإضفاء الدم والدفء على هذا الطبل. والصورة التالية تعبر بشكل حي عن رقصة أحيدوس وهي تمارس في بداية تشكل «الريف «يردد أعضاؤه «اللغا»:

ومن جهتهن، تترصد النساء، اللائي كن يمتعن الجمهور المتفرج بزغاريدهن عند سماعهن لكل «إزلي ينال إعجابهن تشجيعا منهن لهذه الفرقة أو تلك، أو بالأحرى تحفيزا لشاعر هذه الفرقة أو للآخر، الفرصة لمشاركة كل فرقة نشاطها، بحيث يلج بعضهن «ريف» الفرقة/صاحبة الرحبة. وفي حقيقة الأمر، تلج النساء والفتيات الفرقة التي تنتمي إليها حتى لا يصبحن مدعاة للسخرية والاستهزاء من طرف سكان قبيلتهن أو دوارهن. أما بالنسبة للعروس التي تتريث قليلا حتى تحس بهيجان وحرارة الأحيدوس لتتفضل وسط زغاريد الفتيات والنساء مارة وسط الجمهور بزيها اليانع ترافقها خادمتها لتقتحم تلك السلسلة من أفراد الفرقة الفولكلورية التي تمثل أهلها إلى جانب أخيها أو عمها أو خالها ونفس الشيء بالنسبة لمرافقاتها.

تنتهي هذه الجولة، ليشرع شاعر الفرقة الثانية في إعداد رسالته لشاعر الفرقة الأولى، وهي 2 «إزلان»، وما أن يتم ذلك حتى يقوم بتحفيظهما لأعضاء فرقته (إعزابن) التي تلفظه جهرا و على مسامع الجمهور حيث يلي ذلك زغاريد النساء والفتيات. وبمجرد تمكن الفرقة المستقبلة للرسالة و ردها، تبدأ فرقة الطبول في إعداد عدتهم وهي تسخين الطبول إيذانا ببدء الجولة الثانية حيث يلتزم كل فرد من الفرقتين بمكانه في «الريف» / السلسة. تمر الجولة الثانية كسابقتها في جو بهيج من الاحتفال والحماس.

يستمر هذا الحفل على هذا المنوال، وتستمر معه المبارزة الكلامية بين الفرقتين سواء في مدح أهل العروس، أو في التغزل في إحدى الفتيات التي بدت في زينة ما، أو في التهجي. يستمر كل ذلك إلى وقت مبكر من صبيحة الغد والذي هو يوم عرس العريس «إسلان».

في هذه اللحظة التي ينتهي فيها حفل العروس ينفض الجمع، ويفترق الكل حيث يعود كل واحد إلى بيته بما في ذلك أهل العريس باستثناء إحدى قريباته التي تمكث مع زوجة أخيه، فيستسلم الكل للنوم هنيهة في انتظار حلول الصباح14 للتهيؤ لاستقبال أهل العريس من جديد.

إن مسرح الأحداث التي شهدتها دار أهل العروس خلال تلك الليلة يبدو أنه لم يشهدها قط، إذ الجميع يستيقظ على إيقاع جديد، إنه الاستعداد لرواح العروس لبيت الزوجية. تكون العروس آخر من يستيقظ بعد أن كانت أول من نام حفاظا على قوتها و طراوتها الجسمانية التي ستحتاجها خلال ليلة الدخلة. يتناول الفطور، ثم يشرع في إرجاع الأواني و الأدوات المنزلية إلى ذويها من الجيران بعد أن استفادوا منها خلال تلك الليلة.

في هذه الأثناء، يكون بيت العريس هو الآخر مسرحا لأحداث أخرى. فبعد الرجوع من حفلة العروس، يستسلم أهله، كذلك، للنوم لمدة قليلة من الزمن، ثم يستيقظ الكل في الصباح الباكر، وتوزع الأدوار للتدبير اللوجستيكي ليوم الزفاف «إسلان». فهناك من يتكفل بجلب الأدوات والأواني (الكؤوس، المنادل، أباريق القهوة والشاي، الأطباق، الطاولات، الحصائر، الكراسي إن وجدت...) من عند الجيران، و من يتكفل بجلب المياه/الماء الشروب، ومن يسهر على نصب الخيام... وآخر يقوم بذبح الذبائح.

أما النساء و الفتيات، فيزاوجن بين إعداد الأكل (الطعام/الكسكس) وبين الزغاريد والقيام بوصلات أحيدوسية من حين لآخر، وتنظيف الفضاء و تهييء غرفة بيت الزوجية. وغالبا ما تناط مهمة تهييء الطعام لامرأة تكون خبيرة بقواعد الطهي.

يقترب موعد وجبة الغذاء، ويكون ذلك بإذن من المرأة الطباخة و باستشارة مع القائم على تنظيم العرس، فيجتمع الكل لتناول وجبتهم وسط مداعبة العريس الذي يرافقه خادمه (الوزير) أينما حل، وهو مازال مرتديا زيه الرسمي. وقد يتناولان غذاءهما بمفرديهما. ثم يأتي دور النساء، وبعد ذلك الأطفال. إنه تنظيم هرمي يعكس الهرمية الاجتماعية المميزة للمجتمع القبلي.

5.5. الاستعداد للتوجه إلى العروس:

مـا أن يتـم الانتهـاء من الغـذاء، إلا ويبدأ فـي الاسـتعداد للتوجه إلـى بيت أهـل العروس لاسـتقدامها. ويكون هو الآخر، مسـرحا لأمداح وأناشـيد وزغاريـد نسـوانية فرحا بهـذا اليوم التاريخي و المشـهود، واستعدادا كذلك لاستقبال الضيوف (أهـل العريس). فتقـوم إحدى قريبات الفتاة باغتسـالها وعـادة ما تكون امرأة مسـنة ووقورة، يحصل ذلك بعد تناول الغذاء.

يتشكل الموكب المتوجه نحو العروس بعد أن يحصل التهافت حول الذهاب بين الصغار والكبار، ثم ينطلق بعد صلاة العصر أو قبلها بقليل، حسب درجة بعد منزل العروس عـن بيت العريس. وقد تتميز هذه الانطلاقة بنوع من الفوضى في بدايتها وبتوتـر العريس الذي يكون ضمن الوفد المتوجه نحو العروس إلى جانب أمه وأبيه وإخوته وأقربائه، خاصة عمـه وخاله الذي قد يغضـب أحدهما في حالة عدم الذهاب، إلى جانب أفراد يتشـكلون في فرقـة فولكلوريـة تردد لازمة تضفـي بها رونقا على الموكب، وبفضلها يحـس العريس بنوع من الاسترخاء.

5.6. إلباس العروس:

ما أن يصل الوفد المتوجه نحو العروس حاملا مسـتلزمات لباسـها حتى تتولى إحـدى قريبات العريـس تسـليمه لأم العـروس لتهيـيء المكان للبدء في عملية الإلباس، فتشـرع النسوة في ذلك، وعادة ما تقوم بهذه المهمة إحدى النساء العارفات بآداب الإلباس من القادمات مع العريس، أو إحدى قريباتهـا (عمتها أو خالتها) تفاديا للسـحر وكيد المكائـد. ويتزامن مع هذه العملية ترديد الأهازيج المؤثرة في نفـوس الحاضرين، خاصة العروس، وهـي أهازيـج مبكية أكثـر مما هي مسـلية تبدأ بالبسملة على غرار:

باسـم الـلـه نـبـد س ربـي
باسـم الـلـه بـدأنـا بـك يـا رب،

ويتـم ترديدهـا مرتيـن مـن طرف النسـوة الحاضرات المنقسـمات إلـى مجموعتين، وعندما يبدأ في مشط الشعر يتم ترديد ما يلي:

أوكلين أدللا يتودوم س الزين أمالي
لمـن هـذا الشـعر المدلـى بالزينة
يليس ننبي محمد آش تلين أمالي
إنـه شـعر بـنـت محمد
أرولـي مشـيطة، أرولـي خيوطها
مدوا لي المشط، ومدوا لي خيوطها
ودمـوع لعروسـة إرشـو لحيـوط
ودمـوع العـروس تـرش الجدران
أيـداد أمـزن خغلـوي نتافشـت
جاء المرسـول وقت غروب الشمس
ويمـا مـن لهلينـو أنمسـافط
يـا أمـي أيـن أحبابـي لتوديعهـم
أيـداد أمـزن خغلـوي نتافشـت
جاء المرسـول وقت غروب الشمس
أيمـا مـن كـورغ تهـزي ترججوت
إلى أين أذهب يا أمي؟ لقد بدأت أحس بالرعدة
طيـط نشـم إعـدن أ ثعـم أن ثـلا
العين التي تؤذيك سـتصاب بالعور
إسـل ثسليث أدين أم أخليـج أيما
العريـس والعروس مثل أخليـج15 أيتها الأم
كل أسـكاس أدرنيـن ألقـوح أيمـا
كل عـام سـيزيدون لقاحـا يـا أم
فغـد غري فغـد غري ألـلا الحوريا
اخرجي عندي أخرجي عندي يا سيدتي الحورية
دببـم آشـم يوشـين ألـلا الحاّرية
أبوك هـو الذي أعطـاك يا سـيدتي الحورية
سـقنطار د لميـات ألـلا الحوريـة
بالقنطار و المئات يا سيدتي الحورية
إلعابـن ترجـان ألـلا الحوريـة
أفراد الفرقة الفولكلورية ينتظرون يا سيدتي

إبان هذا المشهد الذي يغلب عليه الحزن من جهة أهل العروس، والفرح من جهة أهل العريس، تلاحـظ الدموع وهي تنهمر علـى خدي العروس ومعهـا كل عاطفة هشـة. في هـذه الأثناء، يكون أحد أقرباء العروس يتحيـن فرصة اختطاف أحد لوازمها لكي يقايضها برشوة من طرف العريس، وقد تكون عبارة عن فردة من حذائها أو القبة قبل وضعهـا على الرأس. وهذه صورة للعروس وهي في حلتها الزوجية:

5.7. الاستعداد للعودة إلى بيت الزوجية:

بعد تلبية الطلب، وعند الانتهاء من عملية الإلباس، يتكفل أحد أقرباء العريس بنقلها نحو الدابة (فرس أو بغل)، وقد يكون عمها أو خالها إن لم يكن أحد إخوتها. يجسد ذلك إعلان عن فك الارتباط بين الفتاة وبيت أهلها، ويعتبر ذلك من المشاهد التي تبقى راسخة في ذهن العروس بالأخص.

لا تبخل الأم، في هذه الأثناء، على ابنتها بالنصائح والوصايا و النواهي وكيفية التصرف خلال ليلة الدخلة بشكل خاص. إنها تقوم بذلك وهي في وضعية حزينة لأنها ستفترق عنها إحدى فتياتها التي كانت أحد سواعدها في ترتيب أمور البيت، أما الأب فقد يكون منزويا في أحد الزوايا كأنه لم يتأثر بفراق ابنته عنه، وإن كان في العمق يعاني من ذلك، خاصة إذا كانت الفتاة الوحيدة لديه، وهي التي تقوم مقام أمها في الإعداد السيكولوجي لراحة الأب ومساعدته في المواقف الصعبة، هذا دون استحضار الميل الوجداني للأب تجاه ابنته أو هذه الأخيرة إزاء أبيها كما تفيد كتابات فرويد التحليل النفسية.

لا تبخل الأم، في هذه الأثناء، على ابنتها بالنصائح والوصايا و النواهي وكيفية التصرف خلال ليلة الدخلة بشكل خاص. إنها تقوم بذلك وهي في وضعية حزينة لأنها ستفترق عنها إحدى فتياتها

وهكذا تبدأ لحظة وداع الفتاة لدار أهلها وإخوتها و أحبابها، وخاصة لأبيها وأمها اللذين لن يرافقاها إلى بيت الزوجية. إنها تودعهما عبر تقبيل رأسيهما و الدموع تسكب من عينيها، غير أن ذلك لا يعني أنها نادمة على الزواج، بل الفتاة لا ترضى إلا و هي في حضن زوجها، كما أن أباها، هو[16] الآخر، يشرع في نهيها و الكف عن البكاء لأن مصلحتها تكمن في دارها مع زوجها و أبنائها. في هذا السياق، أكد لوطورنو بأن الدموع أضحت مضرب المثل بـ«فاس»[17]، إذ يحكي أن أبا، وهو متأثر من رؤية ابنته البكر في أسى شديد، اقترح عليها أن يزف أختها الصغيرة مكانها، فأجابت وهي تشهق: «لا، لا، كلهن بكين لكنهن ذهبن»[18].

تمتطي العروس الدابة المخصصة لنقلها أو الفرس وقد يرافقها فارس أحلامها وهو أيضا على فرسه، ويسهر على هذه العملية أخوها البكر أو خاله، بحيث يحملها بنفسه من مكان إلباسها حتى يضعها فوق الدابة دون أن تخطو بأقدامها خطوة واحدة تجنبا لكل سوء أو ما من شأنه أن يعيق أو يعكر حياتها الزوجية.

ينطلق الموكب الزفافي عائدا إلى مكان العرس وسط زغاريد و وصلات فولكلورية وعمة العروس ممسكة بذيل الدابة خشية من السحر ومن كل مكروه قد يصيب الفتاة المسكينة. و عند بعض القبائل يرافق العريس الوفد المتوجه إلى العروس للقدوم معا إلى بيت الزوجية كما تدل على ذلك الصورة أسفله.

5.8. لحظة الوصول:

وعند الوصول يجدون أهل العريس و ممن تبقى في ساحة العرس/بيت الزوجية في استقبالهم بعدما يرحبون بهم. وبمجرد ما يقترب الموكب إلا و تشرع النسوة الحاضرات في العرس في ترديد اللازمة التالية:

ترسيت ترست أتميمونت إنو
ترسيت إرسن إربان دا

وتفيد هذه اللازمة أن نزول الفتاة في الدار الجديدة والقادمة بكيان آخر سيكون له فأل حسن على العائلة بإنجابها لها الأولاد. ثم تنتقل النسوة إلى لازمة أخرى:

تروحد لالة   تروحد اشسن دوولي

ومعنى ذلك، أن دخول هذه العروس و رواحها إلى هذا المنزل سيكون مصدر الخيرات من قبيل الخيول والغنم.

يتخذ الزواج عند قبائل آيت وراين إذا بعدا آخر، فهو ليس فك ارتباط فحسب، ولكنه رمز للخير ومصدر الفأل الحسن بالنسبة لوالدي الزوج، وهذا ما يجعل أهلها يجنبوها كل سوء سواء في ليلة الحناء أو ليلة عرسها أو وقت إلباسها ثم خروجها من بيت أبيها.

وبمجرد الوصول، يتقدم العريس إلى الدابة التي امتطتها العروس، ثم يمر تحتها و بين قدميها تتبعه أخته، وهي إشارة إلى أن أهل العريس لن يؤذوها وهم في خدمتها وستكون محط اهتمام هؤلاء وواحدة من بين أفراد العائلة.

تتبادل العروس و العريس الحذاء (البلغة) حيث يلبس كل منهما حذاء الآخر لإشارة منهما إلى التفاهم والانسجام ودرءا لكل خلاف. ثم تقوم العروس بعد ذلك، بتوزيع الحلوى والعلك

مــن صحن كبير يقدم لها عندمـــا تقترب من عتبة المنـــزل. يتم هذا التوزيع برمـــي هذه الحلوى في كل الجهات ليلتقطها الحاضرون والحاضرات عبر التســـابق نحوها. و مؤدى ذلك، أن الإمساك بهذه الحلـــوى و أكلها هو تعبيـــد الطريق نحو الزوجية بالنســـبة للفتيات و الشـــبان بدليل أن المتزوجين الملتقطين لها يمنحونها للفتيات العازبات والعازبين وفي ذلك دعاء لهن و لهم بالزواج.

تنـــاول أم العريس الدقيـــق و الحليب للعروس لتضـــع يدها اليمنى فيه لإزالة الدســـائس و تأكيد صفائها. يجب أن تكون صافية مثل صفاء وبياض الدقيق و الحليب.

يتم ذلـــك بعد أن تكـــون الفرقـــة الفولكلورية قـــد توقفت عن الأحيدوس لتترك المجال للنســـوة المنتظرات قـــدوم العروس. وعند الانتهاء من هذه الطقوس يهم أحد أفراد العريس بإنزالها عن الدابة وحملهـــا إلى المـــكان المخصص لهـــا و لأحبابها القادمين معها في جو مليء بالأهازيج والزغاريد، ليشـــرع بعد ذلك في إطعامهم وجبة اللمجة والتي هي عبارة عن الثريد مروي بالدجاج البلدي. يؤتى بالعريس للجلوس بجانب زوجته ومشاركتها في الأكل، كما يمكن أن يظل بعيدا عنها بداعي الحشمة و الاســـتحياء. وهكـــذا، يبدأ أهـــل العريس بدعوة ضيوفهم لتناول الأكل و الترحيب بهم تماشيا مع ما تمليه آداب استقبال الضيف و اللياقة.

6. بـداية حفل الزفـاف:

فـــي الوقت الـــذي يصل فيه الموكـــب الزفافي ويســـتقبله أهل العريـــس ، ينتظر هـــؤلاء، كذلك، الأفواج الأولـــى من ضيوفهم التـــي تقصد رحبة العرس قبل صلاة المغرب في أحد طقوس الزواج عنـــد آيت وراين، إنه «اضزيـــوة» (القصعة). يعبر هذا الطقس عن هدية يســـاعد بها الشخص القادم بها أهل العرس، وهو عبارة عن صحن كبير مملوء بالطعام (الكســـكس) تقدمه عائلة قريبة من أسرة العريـــس في شـــكل إعانـــة والهدف مـــن ذلك هو تحسيســـهم بأن هناك سواعد في الخلف تقف إلى جانبهـــم. و قد يكون ذلك عبارة عن دين يوجد في ذمـــة هذه العائلة قدم لها، هي الأخرى، في شـــكل مساعدة أثناء مناسبة زواجية. ورمزية كل ذلك، أن ثقافة المجتمـــع الوراييني تتميز بالترابط العضوي



الحاصل بين مكوناته و الذي يتخذ شكل التواصل بالخيرات المادية. وقد لا تقتصر هذه المساعدات المقدمة إلى أهل العرس على أقربائهم، بل يمكن أن تكون من جهات ودواوير أخرى، خاصة إذا كانت عائلة العريس ذات مكانة و وجاهة اجتماعيتين.

وهكذا نجد أنفسنا أمام ديناميكية قبلية تتمثل في التواصـــل الزواجي من جهـــة، وفي التواصل بواســـطة الخيرات المادية، وهو ما أكد عليه كلود ليفي ســـتراوس في دراســـاته حـــول القرابة في المجتمعات الأمريكية.

وهكذا نجد أنفسنا أمام ديناميكية قبلية تتمثل في التواصل الزواجي من جهة، وفي التواصل بواسطة الخيرات المادية، وهو ما أكد عليه كلود ليفي ستراوس في دراساته حول القرابة في المجتمعات الأمريكية.

ترافـــق عملية تقديم هذه المســـاعدات/الهدايا فـــرق فولكلورية مرتدية الـــزي الخاص بالعرس، وتكون خلف أهل الهدية «اضزيوة» (وتدعى كذلك بـ «تفســـي» أو «ساشـــو» مملوء بالزرع) مشكلة هـــلالا وتـــردد لازمة. وعنـــد الوصـــول، يجدون فـــي اســـتقبالهم أب العريس وأحـــد إخوته الكبار والساهرين على تنظيم العرس و أخواله وأعمامه، فتنطلـــق الزغاريـــد و التهليل بالقـــادم الجديد، إذ يتطـــوع أحد هؤلاء مرحبا بأصحـــاب الهدية قائلا بشكل جهري:



ومرحبا بك أفلان، والله إكثر خيرك، والعقبة نثرشـث د الخير (نرده لك خيرا). ويكون ذلك لمرتين أو ثلاث.

يتسـلم أهل العريس الهدية وينتظرون انتهاء الفرقة الفولكلورية من وصلتها الأحيدوسية التي أشـعلوا حرارتها، وقد شاركهم فيها أهل العريس ذكورا وإناثا بما في ذلك العريس.

تهيـأ غرفة خاصة لاسـتقبال هؤلاء الضيوف وتقـدم لهم وجبة اللمجة، هم الآخرون، والتي هي عبارة عن الثريد والدجاج البلدي، وينبغي أن تكون في المسـتوى اللائق بهذه الهدية. يسـتمر الجو علـى هذا المنوال إلى أن تبـدأ الوفود الأخرى من الضيـوف تصل إلى العرس فرادى أو في شـكل أزواج، ويكون ذلك بعد صلاة العشاء.

6.1. ليلة العـرس:

تضـاء سـاحة العـرس بالقناديـل و مختلف أدوات الإنارة، ويبدأ الاستعداد للشروع في الحفل من طرف الفرقتين الفولكلوريتين و اللتين غالبا ما تكون إحداهما تمثل القبيلة/الدوار التي قدمت منها العروس والأخرى تمثل القبيلـة التي ينتمي إليها العريس. وإذا شـاءت الأقدار أن يكون العريسان من نفس القبيلة/الدوار، فـإن الفرقة الثانية التي ستنشط الحفل تكون من دوار/قبيلة أخرى، حيث تتـم دعوتها لمقابلـة نظيرتها تلـك الممثلة لقبيلة العريس.

وهكـذا، يبدأ الحفل من طـرف الفرقة الضيفة أو من طـرف الفرقة صاحبة الرحبة، باسـتهلاله بلازمة (اللغا) يطلب فيها التسـليم و الضيافة كما في المثال التالي:

«طالبين ضيف الله الليلة نقسرومحبة».

ولا تـرى فـي هـذه الأثنـاء إلا الجلاليـب والعمامات البيضاء، وبمجرد ما أن تشتعل حرارة هذه الوصلة إلا وترى، كذلك، النسـوة يستعددن للمشـاركة فيها إلى جانب الذكور، فتلاحظ ألبسة يانعة مزركشة بالموزون.

ويجسـد لهيب من النار المشتعل وسط ساحة العرس مؤشـرا من مؤشـرات قوة هذا الحفل، إذ يقبل أحد أحبـاب العريس والسـاهر على النظام إلى إشعال نار بواسطته يتم تسخين الطبول كلما شعر شيخ[19] ما ببرودة طبله.

تتقابل الفرقتان كل واحدة بشـاعرها في هذا الفناء الواسـع حيـث الكل يسـمع و ينصت إلى ما يقولـه هذا الشـاعر أو ذاك، وتتوالى الزغاريد والهتافـات بمجـرد سـماع مـا تم إنشـاده. أما الموضوع الذي تدور حوله أشعار (إزلان) هؤلاء، فغالبا مـا تكون، كما جرى في عرس العروس إما

التمجيـد بالعريس وأهله، أو حول إحدى النســاء المعجبـات بأحدهمـا أو هجاء في شــاعر الفرقة الأخـرى، والأكثر من ذلك، قد تكون هذه المبارزة استمرارا لسابقتها التي جرت أثناء ليلة العروس. وهذه بعض النماذج[20]:

1. **حجرة مذهبة تضوي كيف لويز،**
   عاد نزلها مهنديس دبلومي،
   راه عمل طاج فوق طاج.(م.ت).
2. **الحمامة كطير او تنزل،**
   ويلا وقف لي الزهر غدي،
   نشدها و تكون فداري مربية.(م.ت).
3. **لحمام طار علا،**
   وأعطى بالراس القبلة،
   راني حاضيه فين ولا،
   دارت العسة عليه شلا،
   يادي صياد لاش تشقا غير تهنا فراسك.

تمر الليلة في حفل بهيج، حتى حلول الصباح، كلهـا نشـاط و لعب و اسـتمتاع، ومـا أن تصل الواحدة صباحا حتى يبدأ بعض كبار السن الذين لا يقدرون على مقاومة التعب في الإسراع إلى النوم الذي أصابهم من كثرة السـهر. أما المهووسـون (ذكورا و إناثـا) بالأعراس فإنهم يقاومون التعب إلى أبعد الحدود، بل في بعض الأحيان حتى بزوغ الشمس.

ينفض الجمع صباح اليـوم الثاني من العرس باسـتثناء أفراد عائلة العـروس وخادمتها. وبعد تناول وجبـة الفطور، وإزالة بعض الألبسـة ليلة العرس بما في ذلك القبة، يطلب من العروس الذهاب إلى أقرب عين و معها مجموعة من الفتيات بهدف الإتيان بدلـو مملوء بالماء إلى بيت زوجها لقياس مدى خفتها من جهة، ومن جهة أخرى عربون على صفائها و حسـن نيتها. فإذا كانت حماتها قدمت لهـا، أثناء وصولها عشـية يوم العـرس، الحليب والدقيـق رمزا للصفاء، فـلأن العروس لا تجد ما تبادله به إياها سوى الذهاب إلى العين لسقي الماء الشروب.

في الوقت الذي تعود فيـه العروس من العين يتـم إخفـاء العريس ضمن مجموعة من الشـبان بواسطة غطاء غير كاشف، لتقوم العروس بالبحث عنه وسـط جو مرح يسـوده الضحـك و الترقب (ترقب حصيلة البحث عن الزوج).

يعتبر هذا اليوم الموالي للعرس يوما متنفسـا بالنسـبة لأهل العريس و الترفيه عن الذات بعدما نال منهـم العياء طيلة الاسـتعداد للعرس. وهكذا بمجـرد تمكن العروس من ايجاد زوجها، تشـرع إحدى النسـوة، وغالبا ما تكون كبيرة السـن، في إنشاد أنشودة تمجد فيها العريس و العروس معا، ويدعى ذلك بأنشودة «أمناي».

خلال هذه الفترة، يكون العريسـان لم يجلسا بعد وجها لوجه، ولم يتقابلا، بحيث يكون خدامهم لا يبارحونهمـا خوفـا مـن كل سـوء ودرءا لكل مصيبة. وبعد تناول وجبة الغذاء، يستسلم البعض للقيلولة طلبا لأخذ النفس، والبعض الآخر يعيد إلى الجيـران أدواتهم المنزلية تهيئـا للحظة تاريخية قادمة تسجل لصالح العريسين، إنها ليلة الدخلة.

6.2. ليلة الدخلـــة:

وتكون بعد تناول وجبة العشاء من اليوم الثاني للعرس، إذ تقوم فتاتان أو امرأتان شابتان بتهييء غرفة الزوجية، وهي الغرفة التي خصصت لإقامة العـروس مع زوجها، يتم فرشـها بفـراش أنيق، وتخلع العروس عنها بعض الألبسـة الأخرى التي مازالت عليهـا منذ ليلتها باسـتثناء قميص رقيق وشـفاف وسـروال ناصع أبيض اللون يرمز إلى البكارة.

تدخل الفتاة بدايـة إلى الغرفة ومعها خادمتها وإحـدى قريباتهـا وقريبات العريـس دون إثارة الحاضريـن مع أنهم على علم بمـا يجري، يبقين معها لمدة وجيزة ثـم يتركنها. خلال هذه اللحظة يكـون العريس مـع خادمـه/ الوزيـر منزويين لوحدهما في ركن من أركان خارج البيت، وبمجرد ما يشـعران بخروج مرافقات العروس، يتسـرب خلسـة إلى الغرفة دون إشعار الآخرين، بل هناك من هم للنوم. يلحق العريس بالعروس إلى الغرفة، وينتظر وراء بابها كل من خادمة العروس وخادم العريس وأمه وإحدى قريباتها التي بقيت معها عند أهل العرس، وبعض النسوة الأخريات المنتظرات لنتيجة اللقاء الأول (الصبوح).

قد يكون العريس ذكيا، إذ بمجرد دخوله الغرفة إلا ويستسلم للنوم مع زوجته تاركا المنتظرين في وضعية الانتظار ليسـتفيق فجر اليوم الثالث ويفك

لغز العرسية و البكارة، بتنسيق مسبق مع خادمه. يتسرب، بعد أن ينهي واجبه، في صمت مطلق مناديا على خادمه للتوجه إلى مكان ما للاغتسال. وما أن تحس النسوة المنتظرات بخروج العريس إلا وتتهافت جهة العروس لرؤية الدم ملطخا في سروالها أو على قطعة قماش بيضاء، فتتعالى الزغاريد، و تنشط الحماة أكثر و كذلك الشأن بالنسبة لأب العريس لأن ابنهما أصبح فعلا رجلا فحلا، والفحولة هي إيذان بالقدرة على تحمل المسؤولية.

تعود النساء والفتيات المتبقيات مع العروس في بيت العرس إلى أهل العروس ومعهن قطعة قماش أو السروال الملطخ بدم البكارة، فتعمل أختها أو إحدى قريباتها (تدعى في كل الحالات بـ«تموشيلت، أي تلك التي ترافق العروس وتبقى معها أثناء ليلة العرس، وفي الصباح تقوم بنقل الخبر إلى ذويها») وقد تكون إما خالتها أو عمتها أو إحدى بناتهما أو إحدى بنات الجيران، على جمعه لتتوجهن إلى أمها و معهن بعض الشبان.

6.3. الصبوح:

تكون الأم المسكينة تنتظر بشوق عودة هؤلاء النسوة ومعهن نتيجة ليلة الدخلة. وهكذا تظهر على محياها علامات البهجة والسرور عند رؤيتها للسروال الملطخ بالدم، سرعان ما يتحول ذلك إلى بكاء وحضن بين الأم وأخت العروس دلالة على قدسية الشرف لدى العائلة عند قبائل آيت وراين.

وفي اليوم نفسه، يتم إعداد الفطور بسرعة إن لم يكن مهيئا من طرف النسوة العائدات من العرس أو اللائي بقين مع أم العروس للقدوم به إلى بنتهن (العروس)، ويكون ذلك غالبا في وقت الضحى دون استقدام الأب إلا في وقت الغذاء. وهكذا، يصل الوفد المتكون عادة من النساء والفتيات إلى الفتاة (العروس) مع ترديد أهازيج في الطريق تعبيرا منهن عن الفرحة والسرور، لأن البنت حافظت على شرف وكرامة العائلة. وتكون الزوجة، الآن، قد تم تزيينها من جديد إذ ظفر شعرها ووضعت لها الغلالات «تبرطين» والموزون وأزيلت القبة وتدعى بـ«حل الرأس» وأخصب وجهها، وتبقى في مكانها طيلة ذلك اليوم، ويسمى عند أهل فاس بـ«نهار حل الرأس». أما العريس، فإنه لم يعد بعد إلى المنزل لأن اللياقة تفرض عليه احترام حماته بالبقاء بعيدا عنها طيلة الأسبوع بداعي الحشمة و الحياء.

يتناول الغذاء من طرف الجميع الذي قدم مع أهل العروس، وتتم المناداة على أبيها وعلى بعض الجيران. يتوجه الأب صوب بنته التي تقبل رأسه فيثني عليها بالدعاء الحسن «الله يرضى عليك»، ويبدو أنه فخور بها لأنها شرفته و حافظت على سمعته بين أهل القبيلة/الدوار، ويعود إلى غرفة الضيوف ح يث الرجال جالسون منكبون على شرب الشاي، ثم تقدم لهم وجبة الغذاء.

ما زال العريس، في هذه الفترة، غائبا عن المنزل ومعه وزيره بدعوى الاستحياء من أصهاره. يعود أهل العروس إلى بيتهم بعد تناول الغذاء وفي أقصى الحالات بعد تناول اللمجة، أما العروس فتبقى إلى جانبها إحدى أخواتها الصغيرات ريثما تستأنس بالمقام الجديد.

بعد عودة الأصهار إلى حالهم، يعود العريس إلى البيت في تستر تام دون إشعار الآخرين كأنه كان موجودا معهم، يقضي الليلة مع زوجته. وفي صباح اليوم الرابع يتناول الجميع الفطور، بل هناك من الأسر التي تطلب من زوجتهم الجديدة إعداده للوقوف على مدى حنكتها و تمكنها من قواعد الطبخ. وهكذا، قد يطلب منها إعداد «البغرير» مثلا، أو الحريرة ...وفي هذه اللحظة يتم الحكم على الزوجة بذات(الدراع) أو دون ذلك.

7. ما بعد العرس:

خلال اليوم السابع من العرس، يتوجه أهل العريس إلى الأصهار الجدد ومعهم الزوجة الجديدة التي لا تفارق زوجها (ويدعى هذا الطقس بـ«الصواب»)، مرفقين بهدية (نبيحة) ومواد غذائية (طحين، زيت، توابل، سكر، خضر...)، وعند الوصول يستقبلونهم استقبالا حارا فيتقدم أب العريس للسلام على أب العروس وعلى أمها، ونفس الشيء بالنسبة لأم العريس وباقي الأشخاص القادمين معهم، أما نكهة هذا اللقاء فهو التقاء العريس مع أصهاره خاصة والدي زوجته حيث يتحتم عليه تقبيل رأسيهما ويقدم هدية لأم العروس، في شكل نقود أو قميص، عرفانا منه لها باحترامه لها وتقديرا منه لها.

وبالمقابــل، فإن عائلة الزوجــة، هي الأخرى، ستقوم بزيارة رسمية لابنتها حاملة معها ذبيحة.

خاتمــة: خلاصة القول، أن نظام الأعراس عند قبائل آيت وراين لا تشكل تفردا تتميز بها هذه القبائل بقدر ما تجسد هوية ثقافية و نظاما اجتماعيا مبنيا على التعاضد و التماسك الاجتماعيين. إلا أن المفارقة التي تفرض التوقف عندها تتمثل في بدء انقراض طقوس العرس الورايني نتيجة اختراق الثقافة المدنية لبنيات و هياكل المجتمع القبلي الورايني. لذلك، كان لزاما القيام بمحاولة إنقاذ هذه الطقوس والإبقاء عليها ولو على مستوى التوثيق والتدوين ما دامت تمكن أوسع نفر من الناس من التعبير عن أنفسهم وعما يحيط بهم ومخافة إخماد هذه التعبيرات عن طريق الثقافات المدعاة وطنية.

شكر: **أتوجه بشــكري لكل مــن:** أحمد العراف ورحو أمحرف اللذيــن مداني بكثير من معلومات هــذا البحث، وإلــى ميمــون عبيد الــذي زودني بالصور المتضمنة فيــه. وبعض الصور الأخرى مأخوذة من موقع يوتيوب: (أحيدوس تاهلة).

البيبليوغرافيا والهوامش

البيبليوغرافيــا

1. بغدادي (ال) محمد، المدرسة وتمثل المســتقبل، رســالة لنيل الدكتوراه في علم الاجتمــاع، كليــة الآداب و العلوم الإنســانية، ظهر المهراز، فاس، 2001 – 2002.

2. زكاف (ال) عبــد المجيد، ملاحظات حول سوســيولوجية الأدب الشفوي، مجلة الزمان المغربي، السنة الخامسة، عدد 17، 1983.

3. برت فلدت، الثقافة الشــعبية و ثقافة النخبــة، ت: محمد عيــاط، مجلة عيون المقالات، عدد: 12، 1989.

4. لوطورنو، روجيه، فاس قبل الحماية، ت: محمد حجي و محمد الأخضر، دار العرب للملايين، بيروت، لبنان، الكتاب السابع، الفصل الثالث، 1986.

5. هرهار، عبد الله، النظام الإيكولوجي والنظام الثقافــي لقرى تاهلة، أطروحة لنيــل الدكتــوراه فــي علــم الاجتماع، جامعة ســيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، 2005 – 2006.

الهوامش:

1- العائلــة فــي المجتمــع القبلي لآيت ورايــن تعتبر النــواة الأساســية لكل تشكيل اجتماعي. وتختلف عن الأسرة، إذ الأخيرة تتكــون من الزوج والزوجة والأبنــاء. بينما قد تتشــكل العائلة من مجموعــة من الأســر و تعيش في بيت واحــد، وهو مــا نجده عنــد قبائل آيت وراين.

2- روجيه لوطورنو، فاس قبل الحماية، ت: محمد حجــي ومحمد الأخضر، دار العرب للملايين، بيروت، لبنان، الكتاب السابع، الفصل الثالث، 1986.

3- عبد المجيد الزكاف، ملاحظات حول سوســيولوجية الأدب الشفوي، مجلة الزمان المغربي، الســنة الخامسة، عدد 17، ص:137.

4- عبد المجيد الزكاف، المرجع السابق ذكره، ص: 138.

5- عبد الله هرهار، النظام الإيكولوجي و النظام الثقافي لقرى تاهلة، أطروحة لنيل الدكتوراه في علم الاجتماع، جامعة ســيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، الفصل الثالث، ص.ص: 100 – 139.

6- عبــد اللــه هرهــار، نفــس المرجع السابق ذكره، ص.ص: 128 129–.

7- روجيه لوطورنو، فاس قبل الحماية، ت: محمد حجــي ومحمد الأخضر، دار العرب للملاييــن، بيروت، لبنان، الجزء الثاني، 1986، ص: 724.

8 - الأبيتوس هو نســق الاستعدادات المكتســبة بتعبيــر بورديــو. للمزيــد من التفصيــل انظر: محمــد البغدادي، المدرســة وتمثل المســتقبل، رســالة لنيــل الدكتوراه في علم الاجتماع، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، ص.ص: 192 – 200.

9- إموشــكن في القاموس المستعمل عند بني وراين عبارة عن خيط منسوج من الصوف يلــوى على معصم اليدين والرجليــن بعــد الحنــاء ويكونان من الأدوات التي ترسل إلى العروس.

10- روجيــه لوطورنــو، فــاس قبل الحمايــة، ت: محمــد حجــي ومحمــد الأخضــر، مرجع ســبق ذكــره، ص: 737.

11- الرحبــة فضاء شاســع مخصص لتنظيــم الحفــل، وهــو المــكان الذي سيمارس فيه طقس الأحيدوس.

12- الصباح في الباديــة المغربية يبدأ باكرا ومع آذان الفجر.

13- أخليــج نبتــة مائيــة تســيج بها الحقول.

14- القبة أداة تصنع من غصن شــجر الكرم مغشــاة بأنســجة صوفية يغلب عليها اللون الأبيض و الأحمر والأسود مرفقــة بــإزار يدعــى بــ«الســبنية» والموزون، وإبرة وخيط ومرآة، توضــع علــى الجبهة الأمامية مــن الرأس على شكل هلال تمتد من أسفل الأذن اليمنى إلى الأذن اليسرى.

15- مدينــة مغربيــة توجد فــي حهة الشمال المغربي.

16-روجيه لوطورنو، فاس قبل الحماية، مرجع سبق ذكره، ص: 743.

17- الشــيخ بمعنــاه التخصصــي، إذ نجد هناك شيخ خاص بالبندير وشيخ خاص بالقول و شــيخ خــاص بتنظيم الريف.

18- عبد الله هرهار، النظام الإيكولوجي والنظام الثقافــي لقرى تاهلة، أطروحة لنيل الدكتوراه في علم الاجتماع، جامعة ســيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، الفصل الثالث، ص: 119.

19- روجيــه لوطورنــو، فــاس قبــل الحماية، مرجع سبق ذكره،ص: 748.

20- برت فلدت، الثقافة الشعبية وثقافة النخبــة، ت: محمد عيــاط، مجلة عيون المقالات، عدد: 12، ص: 63.

الطعام التقليدي والعولمة

مريم بشيش - كاتبة من سوريا

هل الطعام هو فقط «طعام»؟ أم أن هناك أكثر من العملية «العفوية» والحاجة الطبيعية لاستهلاك الطعام التي تُنفذ بدون كثير اهتمام؟ مهما يكن، بقليل من البحث لا يمكن إنكار علاقة الطعام بثقافة مجتمع وبموارده الطبيعية والتغيرات مع المراحل التاريخية التي تطرأ على المجتمع وذلك بالتأثيرات الخارجية من ثقافات أخرى. قد يكون الريف - لكبره وغني وتنوع ثقافاته وكونه الموطن الأساسي لإنتاج مواد الغذاء الأساسية- المكان الهام الذي تُلاحظ فيه التغيرات والتأثيرات الخارجية بسهولة وسرعة. لذا يتم التركيز هنا على المطبخ الريفي وإن كان الكثير مما يُذكر يمكن تعميمه.

الطعام التقليدي و الإنتاج المحلي:

المطبخ جزء لا يتجزأ من ثقافة مجتمع كما أنه انعكاس لها. تختلف أنواع ونكهات الطعام تبعاً للثقافة التي بدورها تأثرت بالجماعة وبيئتها الاجتماعية والجغرافية والتاريخية...الخ. رغم الإطار العام الواحد للثقافات المحلية فإنها تبقى متنوعة و متميزة ولكلٍ صفاته الخاصة.

إن الطعام هو جانب هام جداً لقياس مستوى المعيشة والقيم الجمالية لمجتمع معين ذلك لأنه يعكس بأدواته وأنواعه الثراء النفسي والاجتماعي لهذا المجتمع. يبيّن الأخصائيون أن نظام الأكل وعاداته تستند إلى جذور عميقة بالنفس البشرية ومطبخنا التقليدي وأطباقه وعاداته أشهر من أن تُشرح بغناها ومدلولاتها الاجتماعية فمثلاً إكرام الضيف يكون بتقديم شتى أنواع الطعام الموجود، وطعام العائلة لا يكون فرادى بل يتم الانتظار لتجتمع العائلة كاملة، كما يوجد تنوع غني وتخصيص لأنواع الطعام حسب المناسبات (أي هناك طعام محدد للأعراس والمآتم والأعياد ...الخ)، وتشبيه الناس بأنواع الطعام «مثل السمن و العسل»، و كذلك توطيد أواصر الصداقة والتعاضد تكون بتشارك الطعام «الممالحة»، إضافة إلى الكم الهائل من الأمثال الشعبية التي تتعلق بالطعام...الخ.

لا يمكن تجاهل أن النساء في كل بلد وفي كل قارة هنّ من يحملن المسؤولية الأولى في «صناعة» الطعام وخاصة المرأة الريفية. والأصح أن النساء لا يسهمن فقط بتحضير الطعام وإنما بكثير من مراحل إنتاجه أي إنتاج مواده، فالمرأة الريفية خاصةً تؤمن يدا عاملة «غير مأجورة» للفلاحين العاملين بالزراعة. لقد حرصت المرأة على تأمين الطعام الصحي الاقتصادي للعائلة

إضافة إلى المجهود الخاص لتأمين المخزون الشتوي أو «المونة» حيث تدخر منتوجات الصيف وتحفظها لتستخدمها في الشتاء إذ كان انتاج مواد الطعام فصليا ولا يمكن الحصول على الكثير منه في فصل الشتاء. ففي أواخر الصيف تقوم المرأة بتحضير وتخزين ما يلزم للإفطار من جبن ولبنة وزعتر وزيتون ومكدوس ومربيات ...الخ، وما يلزم لإعداد الأطباق من برغل وكشك والخضار المجففة مثل الفاصولياء والبامياء واللوبياء ...الخ إضافة إلى الزيت والطحين...الخ.

لا بد أن لخصب أراضينا وغنى مواردها علاقة مباشرة وأساسية لأهمية وتنوع المطبخ المحلي فقد كانت خزينة المطبخ المحلي القروي تزخر بما تجود به الأراضي من عطاء. فالإنتاج المحلي للمواد الغذائية الأساسية المتوفرة في أراضي القرية أو محيطها كان أساس غذاء العائلة وأفرادها وقد استهلك الفلاح وعائلته ما توفر من إنتاجه ونادراً ما اشترى أو بادل للحصول على مواد غير متوفرة بمحيطه - والتي غالباً ما كانت المواد المصنّعة مثل القماش وأدوات المطبخ وأدوات الزراعة - ضمت الأراضي دائماً محاصيل الحبوب التي شكلت العصب الأساسي للطعام وأطباقه

إن الطعام هو جانب هام جداً لقياس مستوى المعيشة والقيم الجمالية لمجتمع معين ذلك لأنه يعكس بأدواته وأنواعه الثراء النفسي والاجتماعي لهذا المجتمع.



العولمة الاقتصادية التي فتحت السوق المحلية على السوق العالمية أثّرت بشكل مباشر على الإنتاج الزراعي الذي تحوّل من إنتاج «عائلي محلي» إلى إنتاج « صناعي هائل»

(قمح و كمون و ذرة و...الخ) وحديقة المنزل فيها الخضــار (البندورة و البقدونس والفليفلة ....الخ) وبعض أشجار مثمرة (زيتون وتفاح وعنب...الخ) أما الحظيرة فقد آوت المواشـي والطيور (الماعز والأبقـار والدجاج والحمام ...الـخ) وبالتالي كل مـواد الغذاء الأساسـية كانت في متنـاول اليد - بقليل أو كثير- إضافة إلـى القناعة والرغبة ببذل الجهد للحصـول عليها. فقـد كان الاكتفاء الذاتي لإنتاج الطعام هو الهدف الرئيسـي ثم أتى الهدف الاقتصادي.

العولمة و الاستهلاك:

العولمة هي حركة التمويل والمعلومات والعلم والصّادر والوارد بشـكل سريع جداً عبر الحدود الجغرافيـة، فهي تقليـص للعالـم ليصبح بدون مسافات طويلة وليصبح كل مكان من العالم جزءاً من السوق العالمية التي تسعى الشركات المتنافسة لكسبها إلى قائمة مسـتهلكيها. إن أساس العولمة هو العملية التجارية بغض النظر عن المواد المتاجر بها حيث يتم فيها السعي والتنافس بين الشركات لإيجاد مسـتهلكين جُدد وبشـكل دائـم وكنتيجة فـإن العولمة هـي «ثقافة الاسـتهلاك». وهكذا لا تقوم العولمة فقط على المتاجرة بالبضائع و إنما بالثقافة و الطبيعة و كل ما يمكن أن يؤمّنَ الرّبح.

العولمـة الاقتصاديـة التـي فتحت السـوق المحلية على السـوق العالمية أثّرت بشكل مباشر على الإنتاج الزراعي الذي تحوّل من إنتاج «عائلي محلـي» إلى إنتـاج « صناعي هائـل» أو ما تميز بـ(agribusinesses). فالدول المنتجة زراعياً بشكل هائـل - التي هي الـدول الصناعيـة الغنية التي تعمل بتقنيات حديثة و دائمة التطوير- تعمل على بيع فائـض إنتاجها «الزراعي المصنّع» بأسـعار أرخـص في الدول الفقيرة حيث الأسـعار تنافس الأسـعار المحلية وبالتالي فإنها تضرب الأسواق والمنتجيـن المحليين وتؤمن الربح. بما أن الريف هو الموطن الرئيسي للإنتاج الزراعي المحلي في الدول الفقيرة والذي يعتمد بشـكل رئيسـي على السوق المحلية فإن تأثير التنافس فيه أقوى.

إن العلاقة متبادلة و نفعية بين العولمة وثورة الاتصالات الحديثة التي سهلت التعرف والإطلاع الآنـي على كل ما يحدث ومـا يتم إنتاجه. ونتيجة لما ذكر حدثت زيادة البضائع في السوق المحلية



وســرعة تبني مــا كان بالأمــس كماليات ليصبح ضرورات دفع أيضاً عجلة التحوّل في الزراعة من الإنتاج «الذاتــي» / المحلي إلى الإنتاج «التجاري» الذي يؤمن مقابــلاً مادياً. هكذا بات المزارع يُنتج ليحصل على المال اللازم لشراء حاجاته الأساسية (التعليم، الصحــة، الغذاء،...الخ) و الكماليات التي باتــت «ضرورية» (ســتالايت التلفزيون، اللباس، موبايل، سيارة، ......الخ).

بالتالــي تــم الانزلاق بســرعة وســهولة من الإنتاج والاكتفاء الذاتي إلى الاســتهلاك المتزايد. ولمقاربــة ما تقدم أعلاه مع الواقــع فنرى التغيّر في أنــواع المحاصيل الزراعية. ففي الماضي كان إنتاج الحبوب أو الأشــجار المثمرة حسب طبيعة المنطقة أمــا الآن و بفضل «الثــورة الخضراء أو التهجين الزراعي» فقد تم زراعة ما يلزم للســوق في أي مكان فنرى زيادة زراعة أشجار الزيتون أو اللوز أو التفاح ...الخ. و بمقارنة بســيطة لما نراه ونعيشه اليوم نســتطيع لمس الفارق الرهيب في التحوّل من الإنتاج الكامل إلى الاســتهلاك الكامل تقريباً و من المنتجات الطّبيعية والصحية والرفيقة بالبيئــة إلى المنتجــات «الصناعيــة» أي المهجنة والمُنتجة بإضافة المواد الكيماوية وضمن البيوت البلاستيكية!

طعامنا التقليدي و العولمة:

إن التغيرات والتأثيرات السريعة التي أحدثتها ثــورة الاتصالات طالت كل مــكان وجعلت العالم قرية كونية صغيرة. وبما أن العولمة ليســت فقط تجارة مــواد ورؤوس أموال وإنمــا أيضا تجارة أفــكار وأذواق فإنها التهديد الأساســي للثقافات المحليــة لأنهــا تعمــل على خلــق «ثقافــة كونية موحّــدة». إضافــة الى تهديــد العولمــة للثقافات المحلية لا يمكن التغاضي عن الدور الســلبي غالباً الذي يلعبــه أصحاب الثقافــة المحلية من تجاهل وعــدم حفظ و تبنّ ســريع غير مــدروس لكل ما هو جديد و«حديث». كذلك أيضــاً الفهم الخاطىء لمــا يعنيه التــراث ومواده، فغالباً مــا يُعنى به ما هو مغرق بالقدم و شديد الأهمية التاريخية (مثلاً المبانــي الأثرية) أو يُؤول فقط ليكون قديماً وغير هام ولا يتناسب مع ما وصلنا إليه من «حداثة».

قد لا يكون تأثير العولمة مباشراً على المطبخ التقليــدي ولكن نتيجــة الانفتــاح و التحول نرى المواد الأساســية (الزراعية والاســتهلاكية) في مطبخنــا التقليدي قد تغيرت وتبعها بالتالي تحول أصناف الطعام أيضــاً. ففي المنزل حيث ما زالت تحفــظ بقايا أطبــاق محلية من وقــت لآخر بدأت الأطباق المســتوردة تحل محلهــا أما في المطاعم فنادراً ما توجد قائمة طعام أطباقها محلية صرف. ولابــد هنا من ذكر مثال «البيتــزا» التي تُعتبر من المطبخ الإيطالي التقليدي بامتياز ولها عدة أنواع. أمــا الطبق التقليدي الأساســي منهــا وهو «بيتزا نابولي» فله قانون خاص لحماية «أصل المنشــأ» لهــذا الطبق، ومــع العولمــة و شــركات الطعام الأمريكيــة وإعلاناتها أصبحــت البيتزا من أطعمة العولمــة بامتياز، التي يتهافت عليها الشــباب في كلّ الأماكن كنوع من « طعام موضة» الذي يجعل متناوله يواكــب كلّ «الحداثة»!! فباتت تُحضّر في كل بيت إضافة إلى الكثير من الوجبات الســريعة الأخرى ولا ننســى المشروبات أيضاً مثل الكولا. كذلــك اندثرت تقريباً المؤونــة المنزلية والقروية خاصةً وباتت تعتمد على الســوق بشــكل رئيسي حيث يتم شراء الخضار والحبوب والبرغل الجاهز وما إليه إضافة إلى المنتجات الاستهلاكية الجديدة المتوفرة غالباً في أي وقت. وهكذا فقد بات مطبخنا يعج بالمأكولات الســريعة والمســتوردة التي لا تتلاءم مع مناخنا وطبيعتنا وثقافتنا ...الخ والأهم أننا لا نــدرك أصلها أوأي معلومات عن مصدرها. ولا ننسى التشابه الكبير الذي حصل في مطابخنا رغم اختلاف الأماكن والثقافات فالمواد واحدة أو متشابهة وكذلك الأطباق ويبقى الفرق بقايا أطباق تقليديــة محليــة إن وُجدت تضفــي نكهة خاصة للمكان.

بكل تأكيد هــذا لا يعني أبداً أن نكون مُنغلقين على أنفســنا كي لا نتأثر بما يحدث ونُحافظ على تقاليدنا ولكن مــن الضروري أن نعي ما نتأثر به ونحن ثابتون على أساســنا المحلي الصلب الذي يحفــظ لنا «هويتنــا» لا أن نتبنى أي شــيء فقط لمواكبــة «الحداثــة». للأســف ومــع كل ما تقدم

بما أن العولمة ليست فقط تجارة مواد ورؤوس أموال وإنما أيضا تجارة أفكار وأذواق فإنها التهديد الأساسي للثقافات المحلية لأنها تعمل على خلق «ثقافة كونية موحّدة».

فإنه لا يوجد حسّ مسؤول عما يضيع من تراثنا المحلي مع سرعة التغيرات مهما كان بسيطاً ومنه أطباقنا التقليدية ، لأن مجموع ما يضيع وما يُهمل هو ما يُشكّل كمال صورتنا و هويتنا.

خاتمة و رؤى:

إن حفظ التراث المحلي هو حفظ لغنى وتنوع يعطي الثقافة هويتها ومقوماتها. ومع التغيرات السريعة هناك حاجة ماسة لرفع الوعي وإبراز أهمية التراث المحلي بكل عناصره مهما كانت بسيطة وكذلك ضرورة حفظه بطريقة مناسبة للاستفادة من الفوائد الكامنة من حفظ هذا التراث.

إن الهجوم على العولمة لا يعني أبداً صمّ الآذان ومنع التغيير وإنما التمسك بالهوية والتميُّز مع الاطلاع والاستفادة من التجارب العالمية وتطبيقها بما يتناسب والذوق المحلي وكذلك الاستفادة من التقنيات الحديثة للاتصالات لإيصال إنتاجنا وتراثنا و تجاربنا أيضاً. إن تراثنا بكل غناه ليس فقط «ماضيا» نتذكره ونفخر به فقط و إنما يجب أن يكون منجم فوائد معنوية و مادية معاً في وقت واحد.

يقول الناشطون بيئياً «فكّر عالمياً وتصرف محلياً « ويقول الناشطون ثقافياً « فكّر محلياً وتصرف عالمياً» و بالتالي لا بد من الإسراع بخلق مبادرات محلية وتنميتها لتنتشر وتنشُر ثقافتنا وقد يكون مطبخنا عنصرا أساسيا للبدء.

يقول الناشطون بيئياً «فكّر عالمياً وتصرف محلياً « ويقول الناشطون ثقافياً « فكّر محلياً وتصرف عالمياً» و بالتالي لا بد من الإسراع بخلق مبادرات محلية وتنميتها لتنتشر وتنشُر ثقافتنا وقد يكون مطبخنا عنصرا أساسيا للبدء.

يمكن القول إن أول ما يجب القيام به كخطوة عاجلة هو التوثيق الكامل لكل أطباقنا المحلية ومناسباتها وما يترافق معها من عادات اجتماعية وهذه مهمة تقع على عاتق كل مهتم ومثقف. إذا ما ملكنا أرشيفا لمطبخنا التقليدي في كل مكان فإن أي خطوة تالية يمكن القيام بها بسهولة نوعاً ما لأن المرجع سيكون موجودا. و هنا يمكن اقتراح أن يتم تشجيع برامج تعنى بالأطباق المحلية أو تنشيط دور المعاهد الفندقية و الشباب فيها و ذلك مثلاً لإنتاج أطباق جديدة أساسها الأطباق المحلية أو المبادرة بمهرجانات طعام تقليدي منوّع ومتجدد في أمكنة متنوعة من بلدنا تبين التميز والتفرد لكل منطقة أو إيجاد مسابقات لطبخ الاطباق المحلية و تسويقها أو إنتاج مطبوعات ومنشورات بشكل علمي وبعدة لغات تُعنى بمطبخنا التقليدي وتصل لأكثر من عدد «محدود» من القراء .... إلخ. مهما تكن هذه المبادرة – ولا بد من أن الكثيرين لديهم أفكار أكثر يجب أن تُعطى الفرصة – لتجد هدفاً على الأقل بلفت الانتباه لأهمية هذا العنصر الرئيسي من تراثنا و التأكيد على غناه وضرورة حفظه علماً أنه توجد في بلدنا حالياً جمعية أهلية تعرف بـ «الجمعية السورية لذواقي الطعام» التي تعنى بالطعام التقليدي و ضرورة التعريف به ولكن الغالبية العظمى من الناس لا تعلم بجمعية كهذه ولا يُذكر أي نشاط شعبي قامت به الجمعية حتى الآن. وبالتالي يمكن التفاؤل والقول إننا نملك كل المقومات اللازمة لإطلاق مبادرة محلية لتصل العالمية، فلدينا الموارد الغنية في تراثنا ولدينا العقول المبدعة والسواعد العاملة فلم لا نستفيد من





أطباقنا التقليدية باختراع أطباقٍ جديدة ومتجدّدة تنتمي لنا وتكون رسالتنا حفاظا على هوية وتميّز مطبخنا في وجه العولمة أو «الثقافة الموحدة».

المراجع

حجاب، نمر حسن. 1975 الاكل الشعبي، مجلة الفنون الشعبية، ص: 47– 60 ، العدد السادس، عمان – الاردن.

1– Hadge, Sh.: 2000
Global Smarts. The Art of Communicating and Deal Making anywhere in the world, p:1–8, New York,

2– Redner, Harry. 2004
Conserving Cultures, Technology, Globalization, and the Future of Local Cultures. Maryland, Rowman & Littlefield Publication, Inc.

3– Palmr, C.: 2002
Milk and Cereals: Identifying Food and Food Identity among Fallahin and Bedouin in Jordan, Levant, Vol. 34. P: 173–195.

4– Vepa, S. S.:
Impact of globalization on the food consumption of urban India
ftp://ftp.fao.org/docrep/fao/007/y5736e/y5736e02.pdf 19–6–2009

5– Globalization and the traditional role of agriculture
http://www.fao.org/docrep/005/Y4671E/y4671e0c.htm#TopOfPage 19–6–09

6 – Globalization & Food
http://www.unpac.ca/economy/g—food.html 19–6–09

7– en.wikipedia.org
http://en.wikipedia.org/wiki/Pizza 17–8–09

8– gastrosyr.com
http://www.gastrosyr.com/09–arabic/aboutus.htm 13–9

التحطيب

دراسة ميدانيه تحليلية

حسام محسب ـ كاتب من مصر

في ظل ثقافة العالم الواحد ظهرت الحاجة الشديدة لتمسك مستلهمي الرقص الشعبي المصري بشكل خاص والرقص الشعبي بشكل عام بالجانب العلمي في رصد وتوثيق بل وتقنين دراسة منهجية للرقصات الشعبية المختلفة في بيئتها الطبيعية قبل القيام بتصميم الرقصات الشعبية المستوحاة من البيئة، وسوف أطرح في هذه الدراسة أهم الرقصات الشعبية المصرية وتحليلها بشكل علمي من كافة عناصرها بادئاً بمنطقة الصعيد ،ولقد وقع اختياري على منطقة الصعيد إيمانا منا بتراثها الشعبي الأصيل لما تتضمنه من العديد من الرقصات الشعبية المختلفة والتي كانت في منأى عن التيارات الثقافية الحديثة والتي ساعدتها في المحافظة على تميزها وأصالتها التي اكتسبتها عبر العصور والحضارات المختلفة.



SXC.HU

وعند دراستنا لمنطقة الصعيد يجب الاهتمام بدراسة النواحي التاريخية والجغرافية والاجتماعية وغيرها كما يجب الاهتمام بالعادات والتقاليد والأعـراف والاحتفالات والأفـراح والطقوس المختلفة، حتى نستطيع التعرف على الدور الأساسي الذي تلعبه الألعاب والرقصات الشعبية في هذه المناطق، مع ضرورة الاهتمام بدراسة الموسيقى الشعبية المصاحبة والأغاني وأيضا الأزيـاء، وذلك كله بهدف صياغة أكثر شمولا للألعاب وللرقصات الشعبية في هذه المنطقة بهدف إبرازها وتحديد أهم الموتيفات الحركية المتميزة والأصيلة.

منطقة وادي النيل (الصعيد)

والتي يطلق عليها منطقة الوجه القبلي أو مصر العليا وتبدأ هذه المنطقة من أسوان جنوبا وعلى امتداد وادي نهر النيل ومرورا بمحافظات الصعيد من الجنوب للشمال بالترتيب قنا وسوهاج وأسيوط والمنيا وبني سويف والفيوم وحتى محافظة الجيزة في الشمال ويحدها من الشرق الصحراء الشرقية ومن الغرب الصحراء الغربية ومحافظة الوادي الجديد.

«ويبلغ طول هذا الوادي حوالي 900 كيلومتر في أرض قابلة للزراعة عبارة عن شريط رفيع يبلغ أقصى عرض له في بني سويف حيث يصل إلى حوالي 25 كيلو متر»[1] وهنا السكان لا يشكلون تركيزاً كما في الدلتا بل ينتشرون بين الماء والصحراء وليس للأرض خصوبتها كما في الدلتا.

«وتبلغ مساحة الوادي حوالي 10 آلاف كيلو متر مربع وتربتها عظيمة الخصب لأنها مكونة من الطمي الذي جلبه النهر من هضبة الحبشة البركانية - فهي تربة منقولة تحتوي على كثير من المواد الضرورية للنبات أما منخفض الفيوم فهو منخفض صحراوي أدى قربه من الوادي إلى وصول مياه النيل إليه عن طريق فرع طبيعي سلك طريقه خلال فتحة صخرية طبيعية وبذلك تم ترسيب نهري داخل المنخفض يجعلنا نلحقه بالوادي»[2]. ويمكن القول بأن توزيع السكان في مصر عموماً يعطي صورة حقيقية وصادقة عن علاقة السكان بالأرض حيث تبلغ مساحة مصر مليون كيلو متر مربع ويبلغ عدد السكان حوالى 55 مليون نسمة «غير أن سكان مصر لا يعيشون في مختلف أنحاء البلاد وإنما يتركزون تركيزاً شديداً في الوادي والدلتا اللذين تبلغ مساحتهما 3.5% من جملة مساحة مصر أما الصحاري المصرية التي تقدر بنحو 96.5 % من جملة المساحة فتكاد تكون خالية من السكان مما يشكل ضغطا سكانياً رهيباً على الأرض الزراعية المحدودة في الوادي والدلتا وعموما تتميز كثافة السكان في الصعيد بالتجانس النسبي»[3].

وتمثل الثروة الزراعية بهذا الإقليم نسبة أقل مما في الدلتا ولذلك فنسبة معتدلة من السكان في وادي النيل تعمل بالزراعة، وكما اجتذبت الصناعة التي نمت في السنوات الأخيرة نسبة لا بأس بها.

كما يعمل عدد كبير من أهل الصعيد بالكشف عن الآثار وجدير بالذكر أن منطقة وادي النيل تعتبر أغنى مناطق مصر بالآثار الفرعونية حيث ضمت هذه المنطقة عواصم الأسر الفرعونية المختلفة وتعتبر محافظة قنا أولى محافظات مصر في الآثار حيث تضم مدينة الأقصر ثلث آثار العالم كله وهكذا يعمل عدد كبير بالسياحة والآثار وخدمة السياح الأجانب وبالتالي تنتشر صناعة التماثيل للآثار الفرعونية والحلي الفرعونية التي تجد لها سوقاً عظيمة عند السياح .

سكان الصعيد يتميزون بطابعهم الانفعالي وحساسيتهم المفرطة ولعل طبيعة الجو الحار نسبياً عن الدلتا وكذلك ظروف حياتهم الصعبة خصوصاً بين المغتربين والمهاجرين منهم بحثاً عن لقمة العيش قد أورثتهم هذه الروح

وسكان الصعيد يتميزون بطابعهم الانفعالي وحساسيتهم المفرطة ولعل طبيعة الجو الحار نسبياً عن الدلتا وكذلك ظروف حياتهم الصعبة خصوصاً بين المغتربين والمهاجرين منهم بحثاً عن لقمة العيش قد أورثتهم هذه الروح وكذا نجد أن غالبية القصص الشعبية والسير والملاحم التي تتغنى بمشاعر الحب والحنين والبطولة والشهامة والتأثر تقع حوادثها في هذه المنطقة ومن ثم فإن أشهر الفنانين الشعبيين من الشعراء وكتاب السيرة والقصص وفناني الموال والمداحين قد ولدوا هنا في هذه المنطقة.

وتتشابه العادات والتقاليد في الصعيد والكثير من عادات وتقاليد البدو من ناحية وعادات وتقاليد



ريف الدلتا من ناحية أخرى ففيما يتعلق بسن الزواج نجد أهل الصعيد يحرصون على تزويج الفتاة في سن صغيرة والزوج المفضل هو ابن العم أو من الأقارب ، ويتبعون في عادات الزواج ما هو موجود في ريف الدلتا من مهر وشبكة ويوسطون الأقارب في إتمام مراسم الخطبة وتحديد قيمة المهر والشبكة التي دائماً ما تكون تبعاً للحالة الاجتماعية للعريس والعروسة ويفضلون المناسبات والأعياد الدينية منها والاجتماعية لإتمام مراسم الزواج حيث تتم في مواسم الحصاد وبعد بيع المحصول أو عقب الاحتفال بالأعياد الدينية وخاصة عيد الفطر وعيد الإضحى.

ويعتبر الاحتفال بالزواج سواء ليلة عقد القران أو ليلة الحنة أو ليلة الدخلة هو سيد الاحتفالات والمناسبة السعيدة للترويح عن النفس وتتشابه بعض الاحتفالات عندهم بفلاحي الدلتا كما في الرقص الفلاحي على سبيل المثال ولكن بشكل مغلق حيث تجتمع السيدات والبنات مع العروسة في جو من الفرح والسرور وعلى أصوات الطبول وبمصاحبة الزغاريد تغني البنات في أغان جماعية في حلقة وسط الدار حيث تخرج بنت من وسط الحلقة من أصدقاء العروسة وترقص الرقص الفلاحي الشبيه برقص فلاحي الدلتا بحيث لا يراها الرجال والشباب فهو رقص داخلي معزول



عن أعين الرجال فمن العيب أن يختلط الرجال وفرحهم وفرح النساء كل في مكانه ومن عاداتهم في الأفراح أيضا وبعد تناول العشاء يلخذ أهل العريس العروسة ويركبونها حصانا ويزفونها في القرية وفي مقدمتها المداحون بمدائحهم وطبولهم حيث تصل الزفة بيت العريس وهناك تجلس العروس على كرسي معد لها يسمى الكوشة وسط الغناء والرقص.

وتتعدد الأغاني الشعبية بتعدد مناسباتها وتختلف أشكالها باختلاف الإطار الذي تعيش فيه مثل أغاني العمل والأفراح والأغاني الدينية وتشتهر المجتمعات الريفية والزراعية عامة بأغاني العمل حيث تغنيها الفتيات أثناء جمع القطن مثلاً أو يغنيها الفلاحون أثناء حرث الأرض ولا تختلف الأغاني التي تغنيها الفتيات أثناء جمع القطن عن الأغاني التي تغنى في مناسبة الاحتفال بالعرس

فهي تتشابه معها تشابهاً كاملاً شكلاً ومضموناً بل إن كثيراً منها مما يقال أثناء جمع المحصول. وتتنوع الأغاني الشعبية بتنوع المناسبات المختلفة فهي تصحب الطفل منذ ميلاده وتسير معه خطوة خطوة لترافقه في رحلة الحياة وفي كل مرحلة نجد ما تستطيع أن تسهم فيه ، فهي تحتفل بميلاده وختانه وتتبع في ذلك الأسلوب المعروف في مصر بصفة عامة ، فالعادات والتقاليد في هذه المناسبات تكاد تكون متفقة تماماً في مصر عامة، ويرجع الاختلاف عادة إلى الظروف الاجتماعية السائدة في المجتمع، ويأتي الاحتفال بالخطبة والزواج في الأهمية الكبرى حيث أنه يساير الاحتفال بمناسبة من أهم المناسبات التي تمر بحياة الفرد بل لعلها أهمها جميعاً .

وقد بدأت بعض الأغاني الفلكلورية في الاختفاء والاندثار في الدلتا مثل أغاني العَديد في الموت وبعض أغاني العمل والسبوع والختان ولكنها مازالت تؤدى إلى اليوم في الصعيد وتؤدي دورها بل ووظيفتها الاجتماعية ، وللرجال في الصعيد الدور الأساسي سواء في الغناء أو الرقص عكس فلاحي الدلتا حيث الدور الأساسي في الدلتا للمرأة في الرقص والغناء وهم يشبهون في ذلك الرجال في المجتمع البدوي ويعتبر طابع الأداء الفردي سواء في الغناء أو الرقص واضحاً في الصعيد أكثر من أي مكان آخر في مصر وتتشابه منطقة وادي النيل والصعيد في الكثير من فنونها الشعبية عامة وكلا من المجتمعين الريفي في الدلتا ومجتمع البدو حيث نجد مثلاً أن الرقص الفلاحي في الدلتا والوادي يتشابهان مع بعض المفروقات التي تفرضها الظروف الاجتماعية المختلفة للمنطقتين كما إننا نجد أن الغناء والرقص والدور الأساسي للرجال يتشابه كثيراً وعادات وفنون المجتمع البدوي. وهنا نجد أنه مازالت أشكال التعبير الشعبي وألوانه العديدة مصدر إلهام خصب للإبداع الفني بأشكاله المختلفة، ولقد أجريت العديد من الدراسات الأكاديمية حول الدراما الشعبية والرقص الشعبي والموسيقى والأغاني الشعبية.. ولقد أكدت هذه الدراسات على أن الفنون الشعبية تصاحب المناسبات المختلفة مثل العرس أو الاحتفال بالموالد وهذه الفنون يكمل بعضها البعض في إطار السامر الشعبي المنصوب من أجل المناسبة ويعتبر الحفل السامر هو المناسبة التي تواكب احتفالات الأفراح والزواج والموالد وحفلات الختان وليالي الحصاد وأيضا ليالي السمر في المجتمع الصعيدي الفلاحي ويسبق احتفالات السامر أحياناً رقص الخيل والتحطيب على أنغام العازفين للآلات الشعبية الموسيقية في المجتمع الصعيدي مثل آلة الربابة والمزمار والطبول وغيرها والارتجال هو الصفة السائدة في هذا الاحتفال سواء من العازفين الموسيقيين المصاحبين سواء لرقص الخيل أو التحطيب وذلك في ساحة القرية حيث يشكل جمهور المشاهدين حلبة أو شبه دائرة.

تتعدد الأغاني الشعبية بتعدد مناسباتها وتختلف أشكالها باختلاف الإطار الذي تعيش فيه مثل أغاني العمل والأفراح والأغاني الدينية وتشتهر المجتمعات الريفية والزراعية عامة بأغاني العمل حيث تغنيها الفتيات أثناء جمع القطن مثلاً أو يغنيها الفلاحون أثناء حرث الأرض

التحطيب

يعتبر التحطيب أحد الظواهر الشعبية في الصعيد التي ترمز في مجملها لنفس القيمة وهي البطل الشعبي «ابن النيل» في مواجهة التحدي وتحقيق الانتصار ليس للذات بل للجماعة بأكملها صحيح أن التحطيب لعبة بالأساس لكنها انعكاس لمفاهيم المجتمع ورؤيته للكون ، فكل جماعة من قرية أو مركز تأتي لتشجيع لاعبها وإعلان انتصاره باعتبارها الفئة التي تستحق هذا النصر إنه صراع أبطال ممثلين لجماعات وهنا الجوهر المشترك الذي يجعل لعبة التحطيب جزءا جوهريا من المجتمع لا يمكن فهمه بعيداً عن ظروف هذا المجتمع الحضارية التي تعيننا في النهاية على فهم وتفسير عاداته وتقاليده وفنونه وآدابه وللتحطيب مضمون درامي عميق يمكن استدعاؤه خلال فكرتي البطولة والفروسية في السيرة الهلالية ،بل إن بعض المحطبين من حاملي الموروث بالفطرة يؤكدون أن التحطيب استخراج من حرب الهلالية ،ولكن في كل الأحوال يمكن البحث عن المضمون الدرامي للتحطيب من خلال فهمنا عموماً للسير الشعبية ومفاهيم الفروسية والبطولات الشعبية وارتباطها بالخير المطلق وأهم حلقات التحطيب تتم في الموالد الكبيرة مثل مولد سيدي عبد الرحيم القناوي، سيدي أبو الحجاج الأقصري ،حيث يعلن عن رفع العصاية من بعد صلاة العصر حتى صلاة المغرب ولمدة أسبوع ويجتمع المحطبون

من كل المحافظات حيث يدعو لاعبو المحافظة التي يقام فيها المولد لاعبي المحافظات الأخرى والآن يرسلون كروت دعوة لأصدقائهم،ويؤكد الشكل الاحتفالي لرقصة التحطيب والذي يفرض طبيعة خاصة للفرجة والأداء والمضمون الدرامي ليس فقط على المعنى أو العبرة المأخوذة من اللعبة بل يبحث في المفاهيم الدرامية المتحققة في لعبة التحطيب أو رقصة التحطيب فهناك مفاهيم مشابهة للصراع والتمثيل والإيهام إلى آخره من مفاهيم الدراما.

وهذا ما يجعلنا نكتشف الأصول الدرامية التي خرجت منها لعبة التحطيب وعند دراستي لرقصة أو لعبة التحطيب في هذه المنطقة على الاختلافات والتباينات والتعديلات التي تطرأ على التحطيب من محافظة لأخرى، بل وداخل المحافظة الواحدة، ليس هذا طبيعة كل ما هو مأثور، وما الفرق بين التراث والمأثور سوى الفرق بين الثابت والمتغير في أشكال التعبير الشعبي فمنها ما هو قد أصبح تراثاً أي تاريخاً ليس له وجود حقيقي في السلوك اليومي للجماعة، وهذا لا يمنع أنه مؤشر حضاري لطبيعة الجماعة في عصر ما قديم كجذور وأصول للجماعة في العصر الحديث أما النوع الثاني من أشكال التعبير الشعبي وهو المأثور فتشمل أشكال التعبير والممارسات التي ما زالت تمارس حتى وقتنا هذا.

واللعب بالعصا له «أصول قديمة تمتد حتى مصر القديمة الفرعونية فلقد ظهرت هذه الرياضة كمبارزة بالعصا وكرياضة خشنة للشجعان» انتشرت بين جميع طبقات الشعب ثم تحولت على مر العصور بين الطبقات العليا من الشعب إلى المبارزة بالسيف لقد انتشرت بعد ذلك اللعبة بين الفلاحين في الريف البحري والقبلي وأنشأت لها مدارس لتعليم فن المبارزة[4].

إذن فللتحطيب أصول فرعونية وللتحطيب نفسه وظائف متعددة كما للعصا استخدامات متعددة أيضاً أهمها: -

- **علامة على القوة والفتوة.**
- **سلاح حربي.**

يعتبر التحطيب أحد الظواهر الشعبية في الصعيد التي ترمز في مجملها لنفس القيمة وهي البطل الشعبي «ابن النيل» في مواجهة التحدي وتحقيق الانتصار ليس للذات بل للجماعة بأكملها صحيح أن التحطيب لعبة بالأساس لكنها انعكاس لمفاهيم المجتمع ورؤيته للكون

- لعبة في أوقات الفراغ ولكنها في الوقت نفسه يعد رقصة في أوقات السمر والاحتفالات وإن كانت الجماعة الشعبية تطلق عليه لعبة في كل الأحوال وذلك يرجع إلى طبيعة المجتمع وعاداته وتقاليده والتي تحظر على الرجل الرقص وتعتبره من النواقص التي لايجب أن يتحلى بها الرجل ولكننا كمتخصصين نتعامل مع الظواهر في الميدان يجب أن نقوم عند تحليل تلك الظواهر أن نرجع كل تلك الأمور إلى سياقاتها الطبيعية التي يجب على أساسها أن نقوم بتحليل عناصرها بشكل علمي سليم .

والمفهوم الأخير هو السائد حالياً وهو الذي يعنينا هنا هو التحطيب الذي له نفس طبيعة المأثور يختلف شكله قليلاً من مكان إلى آخر.

والعصا هي العنصر الأساسي في رقصة التحطيب ومن حوارات الباحث مع الممارسين لرقصة التحطيب وسؤالهم عن نوعية العصا وطولها ، يقول «انهم كانوا قديماً يستخدمون الشوم الغليظ وتسمى العصا الغشيمة أو شوم محلب» أي شومة شديدة مكسورة من الشجرة بالقوة وهذا غير مستخدم الآن لأنه يؤذي ويستخدمون بدلاً منها عصا من الخيزران ويبلغ طولها تقريباً 160 سم و180 سم بما يشير إلى أهمية مسك العصا ومسك العصا يختلف من شخص لشخص ولابد من أن يترك قبضتي يد من طرفها لكي يستطيع المؤدي التحكم بها.

ويبدو لنا من خلال الملاحظة الدقيقة أن التحطيب واحد ويحكمه الارتجال بالدرجة الأولى وحتى إذا كان هناك اختلاف في طابع اللعب للاعب أمام آخر يتوافقان معاً في الطريق مع ضربة العصا الأولى ويمكن رصد اختلافات عامة يحكمها المنطق والرؤية.

ولقد لاحظت أن المراكز ربما داخل المحافظة الواحدة تختلف في مقدار عنف اللعبة تبعاً لقربها من الجبل أو بعدها عنه ، فكلما بعدنا عن نهر النيل ووادى النيل وذهبنا إلى الجبل اتسم التحطيب بالعنف نظراً لقسوة الجبل وصعوبة العيش.

ولاحظت أن شكل الفرجة والعرض هو الذي



يقبل التعديل والاختلاف ليس تبعاً للأقاليم أو المحافظة ولكن تبعاً للمناسبة والدافع وظروف التجمع وفي حالة وجود فرقة موسيقية في بعض الاحتفالات ينصب السامر الشعبي ليؤثر في بعض اللحظات الهامة مثل فتح الباب وكذلك تؤثر بالضرورة في الحركات نفسها فتأخذ الطابع الاستعراضي أكثر ووجود الموسيقى مرتبط بالمناسبة أيضاً كما أن الدافع للتجمع حول حلقة تحطيب له أثر أيضاً فإذا كان التجمع عشوائياً أو مفاجئاً أو أسرياً يجمع بعض الأصدقاء والأقارب على سبيل التسلية أو ربما للتحدي بين صديقين أعلنا التحدي لسبب أو لآخر كل هذه الحالات تكون غير منظمة بشكل مسبق ويكون الطابع الصراعي فيها غالبا ،وهنا تسمى لعبة لأنه في هذه اللحظة تخضع لقوانين اللعبة كما سوف يلي، أما في الاحتفالات والأعراس فإن الطابع الاستعراضي يكون هو الغالب كتعبير عن السعادة والبهجة بالمولد أو العرس ،وهنا نطلق عليها رقصة لأن السياق الاجتماعي الذي تقدم فيه لا يفرض أن يتم الأداء من خلال القوانين الملزمة للعبة.

ونلاحظ أن الارتجال والتلقائية هو السمة السائدة في التحطيب كظاهرة شعبية يصعب من مهمة رصده ومع ذلك يجعل منها مهمة شديدة الإمتاع للباحث.

ورؤيتي بشكل عام للتحطيب أنه ينقسم إلى تحية ثم حركات استعراضية، حركات الرش، فتح الباب، غلق الباب وقد يدخل اللاعب مباشرة في التحام مع الآخر ليفتح باب وجوهر اللعبة في حركات الرش وفتح الباب بعد السلام أما الحركات الاستعراضية فهي نسبية وقد لا يرغب في الإطالة فيها أو القيام بها وأحياناً يسهب اللاعبون في الاستعراض لإمتاع الجمهور .

وأخيراً لاحظت أن معظم المتحاورين أكدوا

على أن التحطيب لعبة ليس هدفها العنف بل إنها لعبة للمتعة الرجالية إن جاز لنا التعبير ولذلك فهي تحترم التقاليد المختلفة للجماعة «فالكبير يبدأ اللعب ولا يجب التكبر عليه أثناء اللعب لأن الكبير أكثر خبرة».

ونجد أن لكل عنصر من عناصر التحطيب دورا حيويا يرتبط بشكل الفرجة فالموسيقى والحركة والمضمون الدرامي كل واحد يكمن في الوجدان الشعبي وهناك أكثر من طريقة لمسك العصا :

1 - مسك العصا بيد واحدة من أحد أطرافها.

لابد من أن تمسك على بعد قبضتي يد من أحد أطرافها لكي يستطيع التحكم في العصا أثناء الأداء.

2 - مسك العصا باليدين من أحد أطرافها

وهو أن يقبض على أحد أطراف العصا من على بعد قبضتي يد ويكون الكفان قابضين على العصا فوق بعضهما .

3 - مسك العصا باليدين من طرفيها

ومسك العصا باليدين لابد أن يراعي المؤدي ألا يمسك العصا من طرفيها عند قيامه بصد هجوم من خصمه لأنه بذلك يعرض جسمه أو رأسه للخطر لعدم قدرته على مسك العصا بقوة تحت تأثير قوة الضربة الموجهة إليه ولذلك لابد أن يكون ممسكا بها بعد قبضتي يد من طرفها الأيمن أما اليد اليسرى فتكون ممسكة بالعصا على مسافة تسمح له بالتحكم في العصا أي تقريباً على مسافة أوسع من الكتف قليلاً .

> التحطيب لعبة ليس هدفها العنف بل إنها لعبة للمتعة الرجالية إن جاز لنا التعبير ولذلك فهي تحترم التقاليد المختلفة للجماعة «فالكبير يبدأ اللعب ولا يجب التكبر عليه أثناء اللعب لأن الكبير أكثر خبرة

العناصر الرئيسية لرقصة التحطيب

أولا : المضمون الدرامي لرقصة التحطيب.

المنافسة بين الهزيمة والانتصار.

الصراع هو جوهر الحياة الدرامي وهو جوهر فن الدراما أيضاً كما يرى أرسطو حين يقول «لا صراع لا دراما». والجوهر الصراعي للدراما قائم بالضرورة على فكرة المنافسة في اللعب فبنقل هذه الفكرة من مجال اللعب إلى مجال الدراما الشاسع يمكننا أن نكشف عن أهم آليات الصراع/ المنافسة وهي المراوغة حول الهدف فمعنى أن هناك صراعا بين طرفين أن كلاً منهما لديه الرغبة في الوصول للهدف الأسمى وينتهي الصراع بتحقيق أحدهما لهذا الهدف وفشل الآخر والوصول إلى الهدف في عالم الدراما ليس سهلاً، فهذا العالم المصنوع والمحاكي أو المقلد لعالم الحياة يصنع أمامنا عدداً من العقبات لتعطيل ولتصعيد حدة الصراع فالهدف السهل لا يصلح ليصبح موضوعاً للدراما إن صراع الأضداد المنافسة هو جوهر لعبة التحطيب مثلما هو جوهر الدراما فالهدف الأساسي في التحطيب هو فتح الباب أي الكشف عن الجانب الأيسر أو الأيمن من صدر المنافس، والمراوغة تتمثل في حركات الرش ثم المسالفة التي تشبه المراحل التي يتخذها البطل للوصول إلى هدفه الأعلى في الدراما ، وكما أن الهدف السهل لا يصلح للدراما.

ونجد أن اللاعب الضعيف لا يحمس اللاعب القوي للعب وهو يستدل على ذلك من قبضته على العصا وهنا يدخل عليه سريعاً لينهي المباراة حتى ينزل للحلبة لاعب آخر أكثر مهارة حتى يحلو اللعب وبالطبع لا يحاول الباحث هنا أن يثبت أن التحطيب شكل من أشكال الدراما بقدر ما يحاول أن يستفيد من التراث النقدي الدرامي في تحليل المضمون الدرامي لرقصة التحطيب فليست كل ظاهرة شعبية تتمتع ببعض القيم الدرامية يمكن اعتبارها دراما، ولكن الدراما بما لها من قدرة على محاكاة العالم تتداخل مع الظواهر الاجتماعية الأخرى فالدراما أساساً محاكاة لفعل الحياة كما يعرفها أرسطو في كتابه فن الشعر وتقليد الحياة يحتوي أوجه النشاط الإنساني المختلفة لذلك نجد أن المسرح يجمع الفنون الدرامية وغير الدرامية الأخرى كالموسيقى والغناء والرقص.. الخ.

وهناك فرق جوهري بين الدراما كفن المسرح مثلاً أو الرواية وبين التحطيب فالتحطيب في شكله التنافسي مثله مثل مباراة رياضية تحتوي على قدر كبير من التوتر تجاه النتيجة، أما في عالم الدراما فالنتيجة معروفة لدى اللاعبين والمؤدين فالدراما عالم مصنوع صناعة كاملة والمستقبل فيه مرسوم بدقة أما في التحطيب فتظل السيادة

للحظة الحاضرة فمستقبل الصراع غير معروف لدى المؤدين والجمهور معاً. إن فكرة الانتصار هي الجانب السعيد في اللعبة، أما الهزيمة فهي الجانب المأسوي، وإن هذه التماثلات والتباينات بين الدراما ولعبة التحطيب يجعلنا في النهاية نبحث في وسائل العرض وعناصره في سياقه الاحتفالي حتى نتمكن من الوصول إلى المضمون الدرامي لرقصة التحطيب في سياقها الاحتفالي.

شكل الفرجة (العرض).

يجتمع اللاعبون في دائرة تسمح بإعطائهم فرصة للتلاحم والتباعد هذه الدائرة يحدد قطرها الجمهور وهي تضيق وتتسع حسب الإثارة واندماج الجمهور وهذه الدائرة الوهمية تجعل مشاركة الجمهور هامة وأساسية ، فربما يصبح الجمهور كبيراً فيتكدس في دوائر وهمية متداخلة حول اللاعبين وربما يضيق عليهم الخناق فيتوقفون عن اللعب لإبعادهم قليلاً كل هذا من شأنه أن يجعل هناك مستويات متعددة للفرجة جمهوراً، وتعدد مستويات العرض ومن ثم مستويات الجمهور في العروض الحديثة بوجه عام وهذا ما ينطبق أيضاً على عروض الفرجة الشعبية التي أصبحت مصدر إلهام للمسرح الحديث والتجريبي الآن مثل عرض فرقة ماسك اليونانية والتي قدمت عرضها الذي بني على اسكتشات ضاحكة كانت تقدم في الشوارع بالعصور الوسطى .

ولكن الشرط هو الإيمان الكامل بفكرة الإيهام، فالدراما عالم مصنوع صناعة كاملة عالم من التشخيص لا يوجد فيه الأبطال بهويتهم الحقيقية فالتمثيل هو خروج من إيهام الشخصية للدخول في إيهام شخصية أخرى وهنا نجد أن عالم الدراما يفارق عالم اللعب التحطيبي فلاعب التحطيب هو البطل بذاته، ورغم ذلك فإن حدود المفارقة بين العالمين تتضاءل بوجود فكرة اللعب فاللعب جوهر الظاهرة المسرحية، ووجود هذه الفكرة في عالم التحطيب تترك مجالاً ولو محدوداً للتمثيل، فالضربات ليست قاتلة ، وإنما يراعي فيها اللاعبون بعضهم البعض، ويصبح الانتصار نتيجة للمهارة في فتح الباب وليس في الإصابة القاتلة فالمهزوم ليس هو المصاب بالمعنى الحقيقي ولكن بالمعنى الاعتباري/ الافتراضي/ التجاوزي إذن فالقاتل المنتصر ليس قاتلاً بالمعنى الحقيقي، وكذلك المقتول المهزوم ليس مقتولاً بالمعنى الحقيقي، وهذا ما يقرب المبارزة برمتها من فكرة الصناعة فهناك قدر مصنوع في لعبة التحطيب، وبالتالي لا تختفي فكرة التشخيص، وهذا ما يقرب عالم التحطيب من عالم الدراما.

وإذا تحدثنا عن لعبة التحطيب كشكل من أشكال الفرجة الشعبية سنجد شروط العرض متوفرة في مناخ تقديم التحطيب في المناسبات والاحتفالات.

أولا : الموضوع :

يمثل النشاط الذي نقوم به في وقت الفراغ واحداً من العناصر الهامة للشعور بالرضا العام عن الحياة، ومن المحتمل أن تكون نشاطات وقت الفراغ أكثر رسوخاً وأهمية في الحياة الإنسانية من العمل إلا أنه يمكن الدفاع عن عكس هذه القضية.

وإذا كان اللعب يتضمن في بعد من أبعاده عمقاً تمثيلياً حيث يتحرر الخيال - فإن لعبة التحطيب تتضمن نفس هذا البعد ففيها تمثيل يمتزج بالمنافسة الجادة، ولعل هذا البعد التمثيلي هو الذي يلطف البعد الاقتتالي للعبة وفي اللعب يتمكن كل راقص من الإيماء الحسي بالظاهر إلى عالم الباطن والحقيقة أن هذا الإيماء يبدأ بداية بإحساس غامض وأولي وعام لدى الإنسان الفرد بالمسافة بين عالم الظاهر، وعالم الباطن.

ثانيا: الهدف :

هناك هدفان أساسيان لفهم أي نشاط تلقائي:

الأول : المتعة

الثاني : تحقيق الذات

والترويح عامل من عوامل السعادة، وهنا تتحدد مشاركة الجمهور وهي مشاركة عاطفية من ناحية التشجيع ومشاركة إيجابية من ناحية تحميس اللاعبين، وهو في نفس الوقت نشاط سلبي من ناحية التفرج والمتابعة.

لا يحاول الباحث هنا أن يثبت أن التحطيب شكل من أشكال الدراما بقدر ما يحاول أن يستفيد من التراث النقدي الدرامي في تحليل المضمون الدرامي لرقصة التحطيب فليست كل ظاهرة شعبية تتمتع ببعض القيم الدرامية يمكن اعتبارها دراما



أما تحقيق الذات فيتمثل في قدرة اللاعب ومهارته ففن التحطيب هو فن فروسي بطولي، وكثيراً ما يطلق على اللاعب القدير اسم الفنان والفن لعبة وإبداع إنساني ونوع من الابتكار، وقيمة الابتكار يحددها الجمهور بردود أفعاله من تصفيق وتشجيع.

ثالثا : المضمون :

ترتبط فكرة تحقيق الذات والإبداع الفردي بفكرة البطولة أو البطل الشعبي، فتحقيق الذات هنا لا يعني الفردية فقط وإنما يعني البطولة الشعبية، إن الرقص الشعبي تعبير بوحدات الحركة عن رد فعل جمعي لضرورات الحياة الهامة ، وللرقص طقوس، وأغراض كما أن لـه أنواعاً متميزة، وهامة مثل رقصات العمل والصيد ورقصات الحرب والعلاج... الخ.

والمضمون الأساسي لرقصة التحطيب أو لعبة التحطيب هو الرجولة والبطولة في مواجهة الاختبار، ويحدد يحيى حقي بوضوح موضوع التحطيب في وصفه له حيث يقول «هكذا أصف مبارزة التحطيب بين رجلين لأن نظامها غير متقن، والارتجال غالب عليها، ولكنها لرجال الريف منفذهم الوحيد للتعبير تحت لواء الانشراح والود والسلم لا الغضب والخصام والامتثال عن الحد عنه والفتوة ، وعن الصلابة والشهامة»[5].

إن قبول التحدي هو سمة الأبطال - أبطال التحطيب، وهذا يعبر عن قدرة مزدوجة لدى البطل، جانبها الأول هو «القدرة على انتزاع النصر، أما الجانب الثاني: فهو جانب المصالحة أي القدرة على العفو عن الخصم بعد هزيمته هذه الثنائية تمثل موضوع التحطيب، وتؤكد على أن الموضوع ذو أبعاد اجتماعية عميقة الجذور في الوجدان الشعبي فالبطولة مازالت مصدر إلهام الرواة والمنشدين حتى الآن.

رابعا : المؤدي وأسلوب الأداء الارتجالي:

المؤدي هو الأداة التي يصل بها الموضوع، أو قل حسب النظرية المعلوماتية إنه صاحب الرسالة أو المرسل وبلغة النقد هو الوسيط واللعب له أصوله في التحطيب وله مصطلحاته وتقاليده ليس مجال تفصيلها هنا ولكن ما هو الطابع المسيطر على أسلوب الأداء هنا؟

بالطبع سنجد أنه طابع اللعب الذي يحمل خاصيتين أساسيتين هما :-

خاصية الجدية والدفاع عن الشهرة الفردية للاعب .

خاصية اللعب أو الاستعراض أو التمثيل .

وهاتان الخاصتان تفرضان عددا من السمات على أسلوب الأداء نوجزها كما يلي.

1 – الحركة الاستعراضية :

وهي مجموعة من الحركات التي يبدأ بها اللاعب مباراته، وهذا يذكرنا تماماً بلاعبي المصارعة فقبل الالتحام يقوم لاعب التحطيب بعدة حركات في الهواء بعصاه ليبرز قوته ويثير حماسته وحماس الجمهور على سبيل التسخين والتحضير.

2 – التحية / للجمهور / للاعبين / للفرقة :

كنوع من الاحترام يقوم اللاعب بتحية الفرقة الموسيقية والجمهور واللاعبين وهذه سمة هامة جداً من سمات اللعب كانعكاس للفروسية والقدرة على تحقيق النصر والثقة بالنفس .

3 – البانتومايم :

وهنا نجد مجموعة من حركات التلويح بالعصا تدخل في مجال البانتومايم مثلاً عندما يتعارك اللاعبان وكل منهما على مبعدة من اللاعب الآخر ويبدأ كل لاعب بضرب الآخر في الهواء فيصد الآخر الضربة في الهواء أيضاً ،وربما يلعب لاعب التحطيب في استعراض فردي يواجه فيه لاعب وهمي يسدد له عصاه في ضربات استعراضية وهذا يدخل بلا شك في مجال الارتجال والطابع التمثيلي فادعاء القوة في الضربات القاتلة هو اصطناع ، أي نوع من التمثيل، كما أن ألم المصاب أحياناً يصبح تمثيلياً ، ومع ذلك فإن بعض الضربات تحدث آثاراً قوية قد تصل إلى التربنة»[6] .

4 – الحركات الالتحامية :

وتدخل في مجال التنافس الصراعي الذي يحدد في النهاية المنتصر والمهزوم ، وهدف هذه الحركات هو فتح الباب في جسم الخصم وتنقسم إلى عدة حركات معروفة أو متميزة تحكمها مهارة اللاعب وقدرته وسرعته .

5 – الزي :

الجلباب وغطاء الرأس الصعيدي المألوف والكوفية اللامعة هي الزي السائد للاعبي التحطيب وإن كان بعض اللاعبين الآن يرتدون ملابسهم المدنية ذلك أن بعضهم يعملون في المدينة ويمارسون الحياة المدنية ولقد تقابل الباحث مع بعضهم ممن يعملون كموظفين في المؤسسات الحكومية المختلفة .

6 – العصا :

العصا وسيلة لعرض القوة والمهارة في الضرب والمراوغة ومسكة اللاعب لعصاه أول مؤشر لقوته ومهارته . إن العصا مع رشاقة قدرة ومهارة اللاعب إضافة إلى ملابسه الجلباب تصنع معاً صورة كاملة للبطل الشعبي لا تبتعد كثيراً عن صورة أبي زيد الهلالي في فن الوشم وهي تعبير عن القوة والبطولة والفروسية. كل هذه الحركات السابقة التي تحدد أسلوب الأداء في التحطيب تجمعها سمة أساسية أو خاصية جوهرية هي الارتجال فالمحطب هو فنان مرتجل من الطراز الأول، والنص غير موجود أما السيناريو الارتجالي وموضوعه ومضمونه فإنه من تأليف الوجدان الشعبي الذي اتفق على صورة معينة لشكل العرض أو اللعب وحول هذا المفهوم يقوم اللاعب بارتجالاته المهارية.

ثانيا: الجمهور:

لاعرض بدون جمهور، وهذا الجمهور يمثل وحدة الأذواق المؤقته وفي كلمة واحدة يمثل التجاوب الجماعي الذي يميز الدراما عن غيرها من صور الفن الأخرى، ومن هنا يجب ألا نعتبر الجمهور مجرد مشاهد سلبي بل ينبغي اعتباره عنصراً إيجابياً خلاقاً في الدراما.

وعلى الرغم من أن التحطيب في حد ذاته ليس ضرباً من ضروب الصراع إلا أن استنهاض الهمة على الأداء تحتاج إلى جمهور يعامل الأداء

على أنه نمط من الصراع المبرز لجوانب المهارة العضلية والحركية والصفات النفسية الأخرى التي يحتاجها المنتصر في اللعبة أو الرقصة ولا شك أن هناك أبعاداً تتخلل الرقصة وتحدد عمق تدخل الجمهور في عملية المشاركة في الصراع الدائر داخل الحلبة.

ويؤكد علماء الإنسان على أن المجتمع الإنساني ككل قام على شريعة أولى هي البقاء للأقوى / الأصلح وهو الأكثر توافقاً مع الطبيعة والأقدر تلاؤما مع المجتمع، ولعلنا نلاحظ الحياة الشعبية من خلال نظرتها الشاملة الكلية إلى الحياة تؤمن بأن الخير موجود في أصلاب الطبيعة كما أن الشر موجود أيضاً. وإذا كان الخير في المأثورات الشعبية يمثل التناغم والاتساق مع قوانين الحياة فإن الشر يلعب هو الآخر دور العقبة في سبيل تحقيق السعادة الإنسانية المنشودة ورقصة التحطيب تأكيد للجمهور على مفهوم الصراع وتأكيد من الجمهور لمفهوم البطولة والرجولة والصلابة في مواجهة الخصم، وفي الرقصة لا يوجد من يتقمص دور الخير تاركاً دور الشر لزميله ، إنهما يرتفعان عن هذا التحديد تأسيساً على تكامل الدورين والاعتناء الأصيل بتناقضهما والصراع بينهما.

إن الجمهور في الرقص الشعبي عموماً يعلن عن نفسه وعن هويته وفي رقصة التحطيب بالذات، فالجمهور يعلن عن قيمة وقدرته على الانتصار وتحدي الموت وتأكيد الذات وهنا يمارس الجمهور رقابة صارمة ولحظية بغير تسلط أو تعسف على الراقصين ،وهذه الرقابة لا تضايق الراقص المبدع الشعبي إذ تحول تداخل لاوعيه إلى رقابة داخلية فهو يبدأ بنفسه .

إن تحلق الجمهور حول الراقصين ومشاركتهم في الرقصة بالممارسة والمشاهدة إعلان من هذا الجمهور عن رجولته واحتفائه بقيم ومعاني الفتوة والفروسية ،وإقرار من هذا الجمهور بأن تلك المعاني لا تتحقق ولا تتجسد إلا عبر امتثال رجولي بطولي وعبر أخلاق فروسية نبيلة .

وكأن الجمهور هنا يحطب بوجدانه ،وحين يحطب بوجدانه فهو يقوم بمتابعة كل لحظة بكل حواسه وقد يلوح بيده وكأنه يلعب أو يدفع اللاعب للعبة معينة مثلما يفعل مشاهدو مباريات الكرة وإن لم تتوفر لهم فرصة التواصل مع اللاعبين نظراً لأن الكرة لعبة جماعية ونظراً أيضا للمسافة بين الجمهور واللعب أما هنا فالتواصل فيه حميمية أكثر فاللاعبون في أحضان الجمهور ودائرة اللعب الحلبة مكونة من أجساد المتفرجين وكثيراً ما تأخذ المشاركة شكل الهمهمات أو التصفيق أو صيحات التشجيع وقد يتدخل لفض بعض المنازعات.وهكذا فإن الجمهور يشارك مشاركة إيجابية ويصبح عنصراً جوهرياً لازماً للعب فما معنى اللعب والمبارزة إذا لم يكن هناك محكمون ومتفرجون؟

وهكذا فإن المضمون الدرامي لرقصة التحطيب له مستويات متعددة تبدأ بالموضوع مروراً بأسلوب الأداء الارتجالي وخصائصه ثم الجمهور ومشاركته وللموسيقى دور كبير في عروض التحطيب الاحتفالية

ثالثا: الموسيقى المصاحبة.

من الملاحظ أن الأغاني الشعبية وموسيقاها تتناول شتى المناسبات الهامة من حياة المجتمع الصعيدي مثله كباقي المجتمعات المصرية وأهم تلك المناسبات أفراح الزواج والولادة والسبوع والختان والحج والحصاد وغيرها .

وتشكل آلات المزمار والطبل البلدي والنقرزان والربابة أهم الآلات المستخدمة في منطقة الصعيد عموماً وهذه الآلات لها طابعها الخاص والمميز أما المزمار والطبل البلدي فهما أكثر الآلات انتشارا في رقصة التحطيب .

وليست الموسيقى شرطاً لازماً للتحطيب بحيث يقام اللعب بدونها فالموسيقى بالنسبة للعبة التحطيب ذات دور لانستطيع أن نسميه ثانوياً بل الأفضل أن نسميه تكميلياً، فليس هناك مولد بدون موسيقى وليس هناك ذكر بدون إيقاع على الأقل وكذلك الزار أما التحطيب ، فهناك تحطيب بدون موسيقى وهنا نطلق عليه لعبة اما إذا وجدت الموسيقى فتسمى رقصة.

وإن التحطيب أساساً لعبة ارتجالية تحكمها

ليست الموسيقى شرطاً لازماً للتحطيب بحيث يقام اللعب بدونها فالموسيقى بالنسبة للعبة التحطيب ذات دور لانستطيع أن نسميه ثانوياً بل الأفضل أن نسميه تكميلياً

السمة الفردية وهي ليست لعبة جماعية مثل الحكشة أو كرة القدم يتعاون فيها الفريق الواحد لإحراز هدف معين»[7]. قد يقرر مجموعة من الشباب الخروج إلى الخلاء لإقامة مباراة في التحطيب ، وهذا الشكل تحكمه العلاقات الشخصية والأسرية وروابط الصداقة والجيرة... إلى آخره، وبذلك تقام على مستويات متعددة دون شرط أو قيد لإقامتها والموسيقى ربما تكون شرطا مكملا لان يقوم اثنان مـن الاقرباء مثلاً بعمل مباراة يحضرها بعض الأصدقاء ولكن هناك طريقة احتفالية أخرى للتحطيب تشترط وجود الموسيقى كعنصر أساسي ومؤثر فيما يحدث في الحلبة، وهذا يحكمه الاتفاق المسبق ، وليس الإجبار الدائم ونقصد بالاتفاق والإجبار هنا أنه ليس شرطاً ملزماً ولكن من الافضل أن نتفق على وجوده لما يعطيه من بهجة خاصة وإن وجوده يصبح إلزاماً في الحفلات الشعبية في الصعيد فلا يوجد حفل شعبي أو عرس بدون طبل ومزمار وهذه تقريباً هي فرقة موسيقى التحطيب إذا استطعنا أن نطلق عليها هذه التسمية تجاوزاً، اذاً فوجودها في مثل هذه الحفلات ليس خصيصاً بهدف العزف على اللعب فقط بل كجزء لا يتجزأ من تكوين الحفل أو العرس أما التحطيب في هذه الحالة فهو فقرة أو نمرة من نمر الفرح التي يعبر بها الاهل عن فرحتهم مثلها في ذلك مثل إطلاق النار، ورقص الخيول.

وربما نشاهد في القاهرة فرق المزمار المتجولة المكونة من نفس الآلات السابق ذكرها والتي انتقلت إلى القاهرة من خلال بعض الهجرات من الريف، وينادي أهل الفرح عليهم أو يعرضون هم عليهم المشاركة فيعزفون بعض الالحان المعروفة .

ولكن هذه الفرق ما زالت تمارس وظائفها كاملة في محافظات وأقاليم الصعيد المختلفة ، وهي لا تكتفي بزف العروسين أو العزف بعض الوقت كإعلان عن الفرح ، بل هي تقوم بتغليف كل اللحظات الحساسة في الفرح ، وكذلك تصاحب الفقرات المختلفة كالغناء، إطلاق الرصاص في الهواء كتقليد بعد تحية الفرقة فتطلق المزامير ما يسمى بالزغروته. هي بذلك جزء لا يتجزأ من الحفل ومن هنا يتدرب العازفون على مجاورة بعض العادات والتقاليد والظواهر الأخرى والتاليف معها بالتأثير فيها والتأثر بها، وهذا يحتاج إلى فهم لطبيعة كل عادة وأهدافها لتأكيدها من خلال الموسيقى، وهذا ما يحدث في الموسيقى المصاحبة للعبة التحطيب في هذه الاحتفالات. ويصبح للموسيقى دور كبير في إدخال البهجة على الجمهور الكبير الذي أتى لمشاهدة العديد من اللاعبين في عرض للقوة والفتوة على كل الأحوال فإن الموسيقى يتحدد دورها بالدافع للمناسبة وشكل الفرجة، وهي هنا عنصر جمالي مؤثر يرفع من قيمة اللعب والاستمتاع به كعنصر تكميلي كالموسيقى التصويرية في السينما والمؤثرات الموسيقية في المسرح.

ليس للفرقة الموسيقية في مصاحبة التحطيب شكل ثابت ولكن عامة لاتخلو الفرق الموسيقية من :

1 - المزامير بأحجامها.

2 - الطبول، الطبل الصعيدي، والنقرزان.

أولا : المزمار:

للنفخ في الآلات الشعبية عموماً طريقتان «الاولى: النفخ على حافة القصبة مباشرة للآلات بدون ريشة بأن تلصق القصبة بشكل مائل على الشفتين كالناي الثانيـــة : النفخ في الآلات ذات الريشة ومن ثم توضع الريشة في فم العازف وينفخ فيها»[8].

وصفارة السلامية من آلات النفخ المباشر، أما آلات النفخ ذات الريشة فتنقسم بدورها لفرعين:-

أ – النفخ بالريشة المفردة مثل الارغول.

ب – النفخ بالريشة المزدوجة مثل المزمار.

وهكذا يتحدد موقع المزمار وسط التقسيم النوعي لآلات النفخ الشعبية وللمزمار أصول مصرية قديمة تمتد لعصور الدولة القديمة 3200ق.م، 2100 ق.م ولقد كان الطابع الموسيقي العام لهذا العصر هادئاً ذلك أنه كان يشير إلى السكينة والاتزان كمفهومين فلسفيين يعكسان فكرة الخلود التي تسيطر على الفكر المصري القديم وفنونه المختلفة لأنها فكرة

دينية أصيلة في العقيدة المصرية القديمة. «إن مغني هذا العصر كما عرضته الصور والنقوش، لم يكن يفتح فاه في أثناء الغناء إلا قليلاً وكانت خطوات الرقصات تتوالى في بطء وتؤدة كما لم تكن أنواع الآلات بحسب تعداد أوتارها أو ثقوبها ما بين الأنغام الحادة والغليظة، وإنما كانت تختصر في درجات السلم الخماسي البناتوني القديم[9] PONTATONIC». ويرجع هذا إلى أن الموسيقى كانت ذات طابع هادئ وقور للتناسب مع متطلبات المعبد الديني إذن فالموسيقى بدأت بالوظيفة الدينية ولم يكن لها وظائف دنيوية إلا بعد غزوات الهكسوس والفرس ولقد كانت الآلات محدودة في البداية بالهارب من الوتريات، والمزمار في آلات النفخ، ولقد كان للمزمار نوعان:

المزمار البلدي :

بنوعيه الطويل والقصير، وكان اسمه الفرعوني «خنووي» واسمه المستخدم الآن «الناي» وهي تسمية فارسية ويقول «فلوتو» في المجلد الثامن من وصف مصر إن المصريين كانوا يطلقون على النوع الطويل اسم «جونواي DJONOUES» ومنه النوع المرسوم على جدران جبانات الجيزة، ويطلقون على القصير اسم «جنجلاروس JINGLAROS» ومنه النوع الذي ظهر في رسوم كهوف بني حسن.

أما مزمار الأرغول المزدوج :

وهو النوع الثاني فيطلق عليه اسم الجوري أو السبس والمزمار آله لها شكل الأوبواه المعاصرة، ويجري تصنيعه محلياً من خشب المشمش أو البندق وذلك بشكل انبوبة مخروطية يتركب في أعلاها مبسم الريشة المزدوجة للنفخ ، وتنتهي من أسفلها بفوهة على شكل الجرس الكبير لتكبير الصوت.

وعلى أن تتجهز الأنبوبة بثمانية ثقوب منها على السطح الخارجي سبعة، والثامن في أعلى الخلف، ولقد عرف العرب هذا المزمار جيداً واستخدموه لمسراتهم في فترة العصر الوسيط بأسماء «السرنا» ، و«الصرناي» و«الزورنا» وبسبب شدة قوة وحدة الصوت، «تم استخدامه على نحو خاص مع الأبواق والطبول في كل تشكيل رسمي لفرق الموسيقات العسكرية الإسلامية التي كانت تعرف بفرق الطبلخانات حسب النظام الفارسي، ولا شك أن هذا يشير إلى أن انتقال هذه الآلة من الفراعنة إلى العرب جاء عبر الفارسيين الذين غزوا مصر القديمة في أواخر عصرها»[10] ولقد «عاصرت الحملة الفرنسية نظام الطبلخانات «في سنجقيات» أي مديريات الشرقية والمنصورة والبحيرة وغيرها ثم قرر محمد علي إلغاءه في عملية تحديث الجيش المصري، وأنشأ مدرسة للموسيقات في الخانكة على النهج الأوربي في تعليم القواعد والنظريات، ومن يومها اكتفى المزمار بأداء دوره في موسيقانا الشعبية»[11] ويوجد المزمار في أحجام مختلفة، ويصدر كل حجم صوتاً يحدد دوره في الآلات.

المزمار البلدي « الآبا»

وهي الأكبر حجماً ، وطول القصبة من 58 – 62 سم ويؤدي صوتاً ثابتاً مصاحباً، ويعتبر التبيع لآلة السيسي.

المزمار الصعيدي «الشلبية»:

وهو حجم الوسط لآلة المزمار وطول القصبة من 38 – 42 سم.

السيسي « الآبا الصغيرة »:

وهو أصغر أحجام المزمار وأكثرها حدة ولمعاناً في الصوت، ويتراوح طوله بين 28 – 32 سم وتؤدي هذه الآلة اللحن الرئيسي ، بينما تقوم آلة الآبا بدور التبيع.

والثلاثة لا يتفارقون إلا نادراً ولا تظهر قيمتهم الحقيقية إلا بجوار بعضهم كما أن النفخ في المزمار يحتاج إلى نفس قوي وتحمل ولعل صوت المزمار المتدفق يعبر بشدة مع الطبل البلدي عن المجتمع وأفراحه في الصعيد.

ثانيا : الطبول :

وهي النوع الأساسي الذي نجده دائماً هو الطبل البلدي أو الطبلة العلبة، وقد نجد بجواره

أحياناً النقرزان والطبل البلدي يعتبر أكبر طبول الموسيقى الشعبية حجماً ويتجهز إطاره الخشبي في ناحيتيه بشد جلد حيواني مكشوط ومدبوغ ويعلقه العازف برقبته ليضرب على أحد جانبيه بمضرب خشبي ، وعلى الأخر بشريحة من عصا رفيعة.[12]

ولضخامة الطبل الكبير وبسبب قوة انتشار صوته أفردت له الممارسة العزف في الخلاء والهواء الطلق في مصاحبة مزامير رقص الخيول وفي مسيرات المواكب وزفاف العرسان. أما النقرزان فهو نوع من الطبول ذات وعاء نحاسي يبلغ قطره حوالي 30 سم ويتغطى بالجلد المشدود، ويعلقه العازف في رقبته ليتدلى مسنوداً على صدره كي ينقر عليه بزوج رفيع من شرائح الخشب وتستخدم الطرق الصوفية لمواكبها وأذكارها زوجاً مصغراً من هذا النوع يسمى طبل البازة ، كما كان المسحراتي التقليدي يستخدمه.

آلة الرباب :

من الآلات التي تستخدم في فرق الآلات الشعبية خاصة الفرق التي تعزف المواويل الشعبية والأغاني يقر التاريخ على وجه التحقيق أنه للعرب ، فقد أوجدوا في القرون الأولى من الميلاد آلة الرباب وكانت في بدايتها ذات وتر واحد ثم أصبحت وترين متساويين في الغلظ، ثم ذات وترين متفاضلين فيه وآلة الرباب يوجد منها نوعان.

× **النوع الأول:** وهو عبارة عن صندوق مصوت يقرب من ثلاثة أرباع ، جوزة الهنده وتنتشر عليه عدة ثقوب صغيرة ومشدود على فتحته رق من جلد السمك وهو ذو وترين من شعر الخيل وكل وتر مكون من ستين شعره تقريباً وتثبت الأوتار من الناحية العليا لرأس الرقبة في مفاتيح تسمى «الموى» وتثبت في نهايتها السفلى في حلقة حديدية تحت الصندوق مباشرة ويخرج من الصندوق سيخ حديدي بمثابة القدم ترتكز عليه الآلة أثناء الاستعمال ويعزف عليها بتمرير القوس على الأوتار.

× **النوع الثاني:** ويسمى رباب الشاعر ويختلف عن النوع الأول في أن صندوقه المصوت من الخشب عل شكل شبه منحرف أو مربع حاد الزوايا بسبب دخول جانبيه إلى الداخل على شكل قوس ويغطي أيضاً الصندوق برق من جلد السمك وفي العادة يشد عليه وتران وأحياناً يكون وترا واحدا وسمي هذا النوع برباب الشاعر لأن المشتغلين به طائفة من القصاصين يلقبون بالشعراء.

إن الموسيقى لهي عنصر هام جدا من عناصر الاحتفالية في منطقة الصعيد ،فحيثما يوجد زواج أو طهور أو سبوع أو مولد توجد الموسيقى التي تعزف العديد من الألحان أو الأغاني الشعبية مثل يارب التوبة ، ياجريد النخل العالي، سلامات، سلم على، أغاني لأم كلثوم أو مواويل شعبية مثل أدهم الشرقاوي، أبو زيد الهلالي ، شفيقه ومتولي وغيرهاه.

وظائف الموسيقى :

يقف المؤدون للموسيقى في رقصات التحطيب إما على أحد الجانبين أو في أحد الأركان، ويعزفون في البداية مقدمة لتجميع الناس وهم يعزفون ألحانا شهيرة مثل «ياجريد النخل العالي وأغاني أم كلثوم الشهيرة» ويستخدم اللاعبون الموسيقى في التسخين ، فتحية اللاعب للفرقة الموسيقية هي محاولة لاستمالتهم لتشجيعه ومتابعته أثناء استعراضه بالعصي.

ومن خلال عدة لقاءات وحوارات مع العازفين والمحطبين وصل الدارس إلى أن هناك فقرات معروفة تقدمها الفرقة الموسيقية المصاحبة فمثلاً في ، مركز قوص بمحافظة قنا هناك ثلاثة مراحل أو فقرات وهي :-

1 - البداية لحن يارب توبة.

2 - تقاسيم ارتجالية مع دخول اللاعب وتحيته.

3 - التصاعد مع التحطيب - وتعزف فيها ألحان مثل ياجريد النخل العالي، ياولدي انا حبيت، سلم علي والفرقة التي تقوم بمصاحبة التحطيب القناوي كما ذكرنا تتكون من الطبل البلدي

الصعيدي ، والمزامير ، لأن الآلات الأخرى لا تستطيع اختراق صراخ المشجعين لآذانهم، أما الطبول الضخمة والمزامير بصوتها الحاد الجهوري فإنها تستطيع مقاومة صوت الزحام والحماس في التشجيع.

ويتداخل الزمارون مع اللاعبين في بعض الإشارات فأحياناً تعزف الموسيقى للاعب بعد سلامه أي مقطوعة كرد للتحية وإعلان أيضاً عن تحدي اللاعب نفسه وهي كلما زادت حدة الصراع تصاعدت حدتها، وأحياناً تبقى الفرقة ثابتة في مكانها بينما يتحرك اللعب ، وأحياناً تتحرك الفرقة لعمل بعض الحركات الاستعراضية بالآلات قبل بداية العرض أو مع استعراض اللاعب كتحية ترد تحية اللاعب وإن كان هذا نادراً ما يحدث وعموما نستطيع أن نجمل وظائف الموسيقى في رقصة التحطيب، على ثلاثة محاور.

- محور الجمهور.
- محور المؤدين.
- محور الشكل «شكل العرض ومراحله»

بالنسبة للجمهور فإن أثر الموسيقى عليه كبير فهو يدخل البهجة إلى قلوبهم ويحمسهم لمتابعة اللعب كما أنه يضخم أثر اللعب ويعلن عن البدء فيه، ويمكن تحديد هذا الأثر في النقاط التالية :

أ - جمع الناس حول حلقة التحطيب والإعلان عنها.

ب - استثارة حماس الجمهور للتشجيع.

جـ - الإعلان عن لحظات حساسة في اللعب مثل بدء الصراع.

بعد الجزء الاستعراضي، ومثل فتح الباب، ولعل بعض الجمهور المشاهد لرقصة التحطيب يكون عاجزاً عن رؤية العرض أو اللعب بسبب الزحام الشديد وهنا يكون للموسيقى دور كبير في متابعته للمباراة حيث أنه يفهم من زغروتة المزمار أن أحد المتبارين قد فتح باباً، اذاً فالموسيقى بالنسبة للجمهور تتحول في هذه الحالة إلى لغة تفاهم ورموز مشتركة بين اللاعبين والعازفين والجمهور بالنسبة للمؤدي فإن تأثير الموسيقى عليه كبير ذلك أنه يدفعه للتحمس والإجادة، وعلى ذلك يصبح هذا التأثير محدداً في .

1 - التأثير الموسيقي على إيقاع حركة اللاعب ووضع جسمه.

2 - تعميق الجزء الاستعراضي الذي يتخذ قيمة أكبر مصاحبة الموسيقى .

3 - إثارة حماسته للخوض في المنافسة.

أما بالنسبة لشكل العرض فإن الموسيقى تقوم بوظائف متعددة فهي تساعد في تجميع الناس وتحديد الدائرة وتغليف مراحلها بموسيقاها المصاحبة ويمكن إجمال هذه الوظائف على مستوى الشكل في الآتي:

- التأكيد على اللحظة الدرامية تجاوزاً.
- كلازمة للانتقال من لحظة لأخرى كالزغرودة.
- الإعلان عن اللعب .

وهذه هي أهم الوظائف التي تقوم بها الموسيقى المصاحبة للعبة التحطيب وهي في النهاية تؤكد على أهميتها الشديدة، لاشك أن الموسيقى تضيف سحراً وجمالاً للعب وتجعل الجمهور أكثر سعادة ومتعة ويبدأ اللحن بتقاسيم لآلات المزمار سيس الابا بمصاحبة آلات الإيقاع وتبدأ التقسيمة الأولى بـ «Padal not» بآلة الابا ثم تلاحقها آلة السبس بأداء ارتجال عفوي وهذه التقسيمة تتغير حسب ما يتراءى للعازفين ولكن هذا التغيير لا يخل بالمقام الأصلي للمعزوفة وهو مقام «صبا زمزمه».

ونلاحظ أن هذه التقسيمة تتكرر أكثر من مرة بأشكال إيقاعية مختلفة ولكنه في نهاية التقسيمة يظل محتفظا بالشكل الأول في نفس المقام الأصلي للمعزوفة الذي بدأ به العازفون وغالباً ما تنتهي الموسيقى بنهاية تقليدية وتؤدي الآلات الإيقاعية إيقاع المقسوم ويبدأ عزف آلات الإيقاع بمصاحبة آلات النفخ بعد نهاية الارتجال العفوي الذي سبقته تيمات موسيقية من الألحان الشعبية المعروفة أو من ألحان الفلكلور المصري وهذا بعد أن تتم صياغة هذه الألحان وتوظيفها بشكل يتناسب مع المناسبة الموجودة مما يستدعي بعض التغيرات في المقام من «المقسوم إلى الدارج ، الملفوف، البلدي»[13]

بجانب إضافة بعض الزخارف اللحنية .

ثم يبدأ العازفون بعد هذه التيمات بمراجعتها في إعادة المقسوم وهو هنا يعتبر الرابط بين التيمات الأساسية المكونة للحن ولكن عند الإعادة تضاف إليه بعض التنويعات الزخرفية بجانب امكانية الانتقال من مقام إلى مقام ولكنه يعود إلى المقام الأساسي وينتهي فيه ثم يعاد التقسيم مره أخرى وفي نهايته يبدأ في عزف تيمة جديدة ولكنه قد ينتقل إلى مقامات أخرى ويستمر هكذا حتى ينتهوا ويبدؤوا في عزف معزوفات جديدة.

العناصر الحركية المتميزة لرقصة التحطيب

تتكون العناصر الحركية المتميزة لرقصة التحطيب من مجموعتين حركيتين أساسيتين هما:

أولا : مجموعة الحركات الاستعراضية.

المقصود منها استعراض الراقص لنفسه أمام الخصم أو للجمهور وتتكون من : -

أ- حركات السير في دائرة

وتتضمن ستة أشكال هي:

1- خطوات بطيئة أو سريعة للأمام أو للخلف مع جر العصا على الأرض أو العصا لأعلى وفيها يسير الراقص بخطوات منتظمة بطيئة أو سريعة للأمام أو للخلف مراعياً دائماً الحفاظ على شكل الدائرة التي يسير بدءاً بالرجل اليمنى ثم اليسرى وتكون هذه الخطوات سواء للأمام أو للخلف إما بجر العصا أو العصا لأعلى.

2 - ثلاث خطوات للأمام أو للخلف ثم قفزة مع جر العصا على الأرض أو العصا لأعلى.

عند عمل الحركة سواء للأمام أو للخلف يقوم الراقص بعمل ثلاث خطوات للأمام أو للخلف بدءاً بالرجل اليمنى ثم يؤدى بعد الخطوة الثالثة قفزة في المكان لأعلى بالرجل اليمنى أما الرجل اليسرى فتكون مرتفعة عن الأرض حوالى 25 درجة مع ثني الركبة قليلا ، ثم يبدأ الخطوات التالية بالرجل اليسرى.

3 - خطوة للأمام أو للخلف ثم قفزة مع جر العصا على الأرض أو العصا لأعلى.

عند عمل الحركة سواء للأمام أو للخلف يقوم الراقص بعمل خطوة بدءاً بالرجل اليمنى ثم يؤدي بعد هذه الخطوة قفزة في المكان لأعلى بالرجل اليمنى أما الرجل اليسرى فتكون مرتفعة عن الأرض حوالي 25 درجة مع ثني الركبة قليلا، ثم يبدأ الخطوات التالية بالرجل اليسرى.

4 - خطوة للأمام أو للخلف مع ثلاث قفزات مع جر العصا أو العصا لأعلى.

عند عمل الحركة سواء للأمام أو للخلف يقوم الراقص بعمل خطوة بدءاً بالرجل اليمنى ثم يؤدي بعد هذه الخطوة ثلاث قفزات في المكان لأعلى بالرجل اليمنى أما الرجل اليسرى فتكون مرتفعة عن الأرض حوالي 25 درجة مع ثني الركبة قليلا، ثم يبدأ الخطوات التالية بالرجل اليسرى.

5 -خطوات للأمام أو للخلف مع الحجل مع جر العصا لأعلى.

عند عمل الحركة سواء للأمام أو للخلف يقوم الراقص بعمل ثلاث خطوات بدءاً بالرجل اليمنى ثم يؤدي بعد الخطوة الثالثة حجلة للأمام قليلا بالرجل اليمنى أما الرجل اليسرى فتكون مرتفعة عن الأرض حوالي 25 درجة مع ثني الركبة قليلا ، ثم يبدأ الخطوات التالية بالرجل اليسرى.

6 - خطوة للأمام أو للخلف وثلاث حجلات والعصـــا لأعلى.

عند عمل الحركة سواء للأمام أو للخلف يقوم الراقص بعمل خطوة بدءاً بالرجل اليمنى ثم يؤدي بعد الخطوة ثلاث حجلات للأمام قليلا بالرجل اليمنى أما الرجل اليسرى فتكون مرتفعة عن الأرض حوالي 25 درجة مع ثني الركبة قليلا، ثم يكرر الخطوات التالية بالرجل اليسرى.

ب- حركات التلويح «الرش».

ومعنى الرش : التلويح بالعصا لبيان مدى



المهارة في استخدام العصا أثناء استعراض الراقص لنفسه أمام الجمهور أو بهدف البحث عن ثغرات في جسم الخصم بغرض فتح الباب ويتضمن ثلاثة أنواع وستة أشكال :

أنواع التلويح «الرش».

1 - تلويح فوق رأس الراقص «امامي أو خلفي».

ويكون من رسغ اليد أو بالذراع كله. يبدأ من الامام إلى الخلف أو العكس وفيها يبدأ الراقص بفرد الذراع اليمنى للجنب ولأعلى ثم يقوم بعمل حركات دائرية بالذراع والعصا من الامام للخلف أو العكس مع ثني الكوع أثناء مرور العصا فوق الرأس، وأثناء عمل الرش برسغ اليد لايثنى الكوع.

2 - تلويح فوق رأس الخصم «امامي أو خلفي».

ويتم بين راقصين إثنين في حركات عكسية ويكون بالذراع كله والعصا ، ويبدأ من الامام إلى الخلف أو العكس. وفيها يبدأ الراقص بفرد الذراع اليمنى للجنب ولأعلى ثم يقوم بعمل حركات دائرية بالذراع والعصا من الامام فوق رأس الخصم متجها إلى خلف ظهر الراقص مروراً بجانبه الايسر أو العكس ، مع ثني الكوع أثناء اتجاه العصا إلى الخلف على أن يبدأ الراقص الآخر بعمل عكس الحركات.

3 - تلويح جانبي «من الامام للخلف أو العكس».

وتكون من رسغ اليد أو بالذراع كله، ويكون بالذراع كله والعصا، أو برسغ اليد والذراع مفرودة ، ويبدأ من الامام إلى الخلف أو العكس. وفيها يبدأ الراقص بفرد الذراع اليمنى للجنب ثم يقوم بعمل حركات دائرية بالذراع والعصا، أو برسغ اليد والعصا .

أشكال التلويح «الرش».

1 - تلويح « فوق رأس الراقص «في الثبات» عمل حركة رش فوق رأس الراقص وتكون القدمان حرتين.

2 - تلويح فوق رأس الراقص في خطوات للأمام والخلف .

عمل حركة رش فوق رأس الراقص للأمام أو للخلف، مع كل خطوة.

3 - التلويح مع ثلاث خطوات وحجله للأمام أو للخلف.

عمل حركة رش فوق رأس الراقص للأمام أو للخلف مع كل خطوة بدءاً بالرجل اليمنى وأثناء الحجلة تكون اليد مفرودة للجنب وأعلى .

4 - التلويح مع ثلاث خطوات للأمام أو للخلف وقفزة.

عمل حركة رش فوق رأس الراقص للأمام أو للخلف مع كل خطوة بدءاً بالرجل اليمنى وأثناء القفزة تكون اليد مفرودة للجنب وأعلى .

5 - تلويح جانبي مع خطوة وقفزة.

عمل حركة رش جانبي للأمام أو للخلف مع الخطوة والقفزة.

6 – التلويح مع تبديل المكان مع الخصم.

يقوم الراقص بعمل حركة رش فوق رأس الخصم للأمام ويتم بين راقصين اثنين في حركات عكسية وفيها يبدأ الراقص بفرد الذراع اليمنى للجنب ولأعلى ثم يقوم بعمل حركات دائرية بالذراع والعصا من الامام فوق رأس الخصم مع ارتكاز الجسم على الرجل اليسرى والرجل اليمنى مفرودة للخلف ، ومع اتجاه العصا إلى خلف ظهر الراقص ينتقل ارتكاز الجسم على الرجل اليمنى على أن يبدأ الراقص الأخر بعمل عكس الحركات. ثم يقومان بتبديل الاماكن بعمل خطوة ونصف لفة.

مجموعة حركات المبارزة:

وتتضمن ثلاثة أشكال هي:

1 – ضربات العصي بعضها البعض لأعلى أو لأسفل المسافة ومعنى المسافة التمهيد لبدء القتال بضربات العصي في بعضها البعض يقوم خلالها المتنافسان باختبار مدى قوة الأخر ومدى قدرته في التحكم بالعصا في محاولة لفتح ثغرة في جسم الخصم فتح الباب ولها شكلان.

ضربات العصى بعضها البعض لأعلى.

وفيه يقف الراقصان في مواجهة بعضهما البعض وبينهما مسافة تسمح بالتقاء العصي لأعلى، وتكون ذراعاهما اليمنى مفرودة للجنب ولأعلى ومتجهة قليلاً للخلف والعصي على امتداد الذراعان حتى يستطيعا أن يأخذا بها قــوة دفع لضرب عصا كل منهما وتلتقيان معا لأعلى وأمام الجسم في الثلث الأخير للعصا من الناحية اليمنى ثم يمرران العصي ليصلا قرب الكتفين الأيسرين تقريبا كقوة دفع للضرب مرة أخرى من الناحية اليسرى وتكرر.

ضربات العصى بعضها البعض لأسفل.

ويكون الاختلاف بينهاو بين الأعلى في التقاء العصي لأسفل وأمام الجسم وعند تمرير العصي تتجه قرب الرجل اليسرى أو اليمنى عند التمرير جهة اليمين تبدأ الحركة سواء لأعلى أو لأسفل والرجل اليمنى في الخلف واليسرى في الأمام والارتكاز على الرجل اليمنى وينتقل الارتكاز إلى الرجل اليسرى مع حركة العصا للضرب وتكرر مع كل حركة عصا للضرب .

ضربات العصى بعضها البعض لأعلى مع التلويح الخلفي.

وفيه يقف الراقصان في مواجهة بعضهما البعض أيضا وتكون ذراعاهما اليمنى مفرودة للجنب ولأعلى ومتجهة قليلاً للخلف والعصا على امتداد الذراعين حتى يستطيعا أن يأخذا بها قوة دفع لضرب عصا كل منهما وتلتقيا ن معا لأعلى وأمام الجسم من الناحية اليمنى للعصا ثم تتجه الذراعان للخلف لعمل رش خلفي تلتقي بعده العصي مرة أخرى من الناحية اليسرى للعصا.

ضربات العصى بعضها البعض لأسفل مع التلويح الخلفي.

ويكون الاختلاف بينها وبين الاعلى في التقاء العصي لأسفل وأمام الجسم ثم يبدأ التلويح من أسفل. تبدأ الحركة والرجل اليمنى في الخلف واليسرى في الأمام والارتكاز على الرجل اليمنى وينتقل الارتكاز إلى الرجل اليسرى مع حركة العصا للضرب .وينتقل الارتكاز مع حركة التلويح.

×× ويؤدى الشكلان في المكان أو بتبديل الاماكن بعمل خطوة ونصف لفة أثناء الرش الخلفي أو مع خطوات للأمام أو للخلف في دائرة.

2 –حركات الطعن «الهجوم».

وهي عبارة عن حركات للهجوم يقوم فيها الراقص بتوجيه ضربات بالعصا للنيل من جسم الخصم بعد ما يسمى بفتح الباب وتنقسم حركات الطعن الهجوم إلى ثلاثة أشكال هي :

أ – طعن الرأس «باب الرأس».

من الامام أو الجانب الأيسر أو الجانب الأيمن للخصم بيد واحدة أو باليدين.

طعن الرأس من الأمام.

وفيها يبدأ الراقص المهاجم بضرب رأس الخصم من الأمام وتكون الذراع اليمنى أوالذراعان مشدودين لأعلى الرأس مع ثني الكوعين قليلا والعصا متجهة لأسفل خلف الظهر. ثم يثني الكوع أو الكوعين أكثر لأخذ قوة الدفع لضرب رأس الخصم من الأمام. ثم تفرد الذراع أو الذراعان بقوة عند الاتجاه للضرب.

طعن الرأس من الجانبين الأيسر والأيمن.

وفيها يبدأ الراقص المهاجم بضرب رأس الخصم من الجانب الأيسر أو الأيمن وتكون الذراع اليمنى أو الذراعان مشدودين للجنب الأيمن أو الأيسر ولأعلى والعصا متجهة لأعلى على امتداد الذراع مع ثني الكوع أو الكوعين قليلا مع اتجاههما مع الجسم للخلف قليلا ناحية اليمين أوناحية اليسار لأخذ قوة الدفع لضرب رأس الخصم من الجنب مع فرد الذراع أو الذراعين لأعلى بقوة عند الاتجاه للضرب عند أداء الحركة في الهجوم تكون الرجل اليسرى للأمام والرجل اليمنى تكون للخلف وارتكاز الجسم يكون على الرجل اليسرى أثناء ضرب رأس الخصم بينما يكون ارتكاز الجسم على الرجل اليمنى أثناء أخذ قوة الدفع لضرب رأس الخصم .

ب - طعن الصدر « باب الصدر «.

من الجانب الأيسر أو الجانب الأيمن للخصم بيد واحدة أو باليدين من طرف واحد وفيها يبدأ الراقص المهاجم بضرب صدر الخصم من الجانب الأيسر أو الأيمن وتكون الذراع اليمنى أو الذراعان مشدودين للجنب ولأعلى والعصا متجهة لأعلى على امتداد الذراع مع ثني الكوع أو الكوعين قليلا مع اتجاههما مع الجسم للخلف قليلا ناحية اليمين أو ناحية اليسار لأخذ قوة الدفع لضرب صدر الخصم من الجنب مع فرد الذراعين للأمام بقوة عند الاتجاه للضرب عند أداء الحركة في الهجوم تكون الرجل اليسرى للأمام والرجل اليمنى تكون للخلف وارتكاز الجسم يكون على الرجل اليسرى أثناء ضرب رأس الخصم بينما يكون ارتكاز الجسم على الرجل اليمنى أثناء أخذ قوة الدفع لضرب رأس الخصم.

جـ - طعن الرجل باب الرجل .

من الجانب الأيسر أو الجانب الأيمن للخصم بيد واحدة أو باليدين وفيها يبدأ الراقص المهاجم بضرب رجل الخصم من الجانب الأيسر أو الأيمن وتكون الذراع اليمنى أو الذراعان مشدودين للجنب ولأعلى والعصا متجهة لأعلى على امتداد الذراع مع ثني الكوع أو الكوعين قليلا مع اتجاههما مع الجسم للخلف قليلا ناحية اليمين أو ناحية اليسار لأخذ قوة الدفع لضرب رجل الخصم من الجنب مع فرد الذراعين لأسفل بقوة عند الاتجاه للضرب.

عند أداء الحركة في الهجوم تكون الرجل اليسرى للأمام والرجل اليمنى تكون للخلف وارتكاز الجسم يكون على الرجل اليسرى أثناء ضرب رأس الخصم بينما يكون ارتكاز الجسم على الرجل اليمنى أثناء أخذ قوة الدفع لضرب رأس الخصم .

3 -حركات الصد « الدفاع».

وهي عبارة عن حركات للدفاع يقوم فيها الراقص بصد الضربات الموجهة إليه وتقابل حركات الطعن الهجوم وتنقسم حركات الصد الدفاع إلى ثلاثة أشكال هي :

أ - صد الرأس «باب الرأس».

من الأمام أو الجانب الأيسر أو الجانب الأيمن بيد واحدة أو باليدين.

صد الرأس من الأمام.

يمسك الراقص المدافع عصاه باليد اليمنى أو باليدين معا من أ حد أطرافها أو من الطرفين ويثني الكوع أو الكوعين قليلا فوق الرأس لحمايتها من ضربة المهاجم وتكون العصا أفقية فوق الرأس.

صد الرأس من الجانبين.

يمسك الراقص المدافع عصاه باليد اليمنى أو اليسرى من أحد طرفيها بحيث يكون الساعد فوق الرأس والعصا متجهة لأسفل تجاه الجانب الأيسر أو الأيمن واليد الأخرى بجانب الجسم ،

أو مسك العصا باليدين من الطرفين بحيث يكون الساعد الأيمن فوق الرأس والساعد الأيسر في الجنب ولأعلى قليلا والعصا ممتدة بينهما أو في الاتجاه للجانب الأيمن عند أداء الحركة للدفاع عن الجانب الأيمن من الرأس. وعند أداء الحركة في الدفاع تكون القدمان حرتين ثابتتين وذلك ليكون الجسم أكثر ثباتا على الأرض أو يكون ارتكاز الجسم على أحد الساقين والأخرى في الخلف أوجالساً على إحدى الركبتين أو على الأرض.

ب – صد الصدر «باب الصدر».

من الجانب الأيسر أو الجانب الأيمن بيد واحدة أو باليدين.يمسك الراقص المدافع عصاه باليد اليمنى أو اليسرى من أحد طرفيها بحيث يكون الساعد أمام الرأس والعصا متجهة لأسفل تجاه الجانب الأيسر أو الأيمن واليد الأخرى بجانب الجسم، أو مسك العصا باليدين من الطرفين بحيث يكون الساعد الأيمن أمام الرأس والساعد الأيسر في الجنب ولأعلى قليلا والعصا ممتدة بينهما أو في الإتجاه للجانب الأيمن عند أداء الحركة للدفاع عن الجانب الأيمن من الرأس وعند أداء الحركة في الدفاع تكون القدمان حرتين ثابتتين وذلك ليكون الجسم أكثر ثباتا على الأرض أو يكون ارتكاز الجسم على أحد السا قين والأخرى في الخلف أو جالساً على إحدى الركبتين أو على الأرض.

جـ – صد الرجل «باب الرجل».

من الجانب الأيسر أو الجانب الأيمن بيد واحدة أو باليدين يمسك الراقص المدافع عصاه من أحد طرفيها باليد اليمنى أو اليسرى أو باليدين وتجاهها لأسفل وقد تلمس الأرض من الطرف الأخر جهة اليسار أو اليمين والجسم يكون مائلاً قليلاً تجاه اليسار أو اليمين وذلك للدفاع عن باب القدم وعند أداء الحركة في الدفاع تكون القدمان حرتين ثابتتين وذلك ليكون الجسم أكثر ثباتا على الأرض أو يكون ارتكاز الجسم على إحدى الساقين والأخرى في الخلف او جالساً على وإحدى الركبتين أو على الأرض.

وبعد فهذه محاولة لتوثيق الأشكال الحركية الخاصة برقصة التحطيب بهدف محاولة الحفاظ على عنصر من عناصر الثقافة الشعبية المصرية وهو عنصر الرقص الشعبي في مواجهة التغيرات السريعة والحادة فى مجتمعنا نتيجة لانتشار وسائل الإعلام وعدم الاهتمام بتنمية الأشكال التقليدية لعناصر هامة في الثقافة الشعبية المصرية.

الهوامش

1ـ صبحى عبد الحكيم وآخرون–الوطن لعربى أرضه سكانه موارده– ص52
2– لمرجع السابق – ص 53 .
المرجع السابق – ص 54
3– محمد زيدان عامر – حوار
• عبد الله عبد المطلب – حوار
4– أحمد لصباحى – المهارات والألعاب الشعبية – ص 10 .
• فاروق يوسف أحمد – حوار
5– يحيى حقى – يا ليل يا عين – ص 47 .
6– أحمد لصباحى – المهارات والألعاب الشعبية – ص 9 .
7– لحمد لصبلحى – مرجع سابق – ص 10
8– محمود أحمد حفنى – علم الآلات الموسيقيه – ص76
9– فرج لحنثرى – آلات الموسيقى الشعبيه – ص190
10– فرج الحنثرى – مرجع سابق – ص193
11– فرج الحنثرى – المرجع السابق – ص190
12– الهيئه العامه لقصور الثقافه – موسيقى النيل – ص5
• حسن محمود محمد أبراهيم د لخبارى د
• pdal not هى نغم مستمر لحدة موازير لتصاحب اللحن الاساسى .
• مقام صبا زمزمه هو(مقام شرقى اصيل تتميز بامكانية عزفه على الالات الموسيقيه الثابته كالة البيانو على عكس معظم المقامات الشرقيه الاخرى التى بها 3\4 تون المميز للموسيقى الشرقيه كما ذكرت– نبيل أحمد حافظ – قواعد التاليف والتحليل الموسيقى العربيه – ص55 .
13–نبيل أحمد حافظ – مرجع سابق – ص56 .

التَرْبَـــله .. النسق الحركي لدى العبابدة

سمير جابر ـــ كاتب من مصر

خلال العقدين الماضيين ظهر لنا نحن الدارسون والباحثون في مجال الفنون الحركية الشعبية، تعبير علمي جديد وهو «الرقص الاثنولوجي Dance Ethnology.

وهذا التعبير يطلق بصورة عامة على جميع أشكال الرقص الشعبي التي تقوم بها أجناس وسلالات شعوب العالم، أو هو دراسة الأجناس والسلالات البشرية عن طريق دراسة رقصاتها الشعبية.



وجميعنا يعلم أن «أسلوب الرقص Style يختلف من سلالة إلى أخرى، ومن شعب إلى آخر، فأسلوب الرقص يتكيف وفقاً لعوامل عديدة منها المناخ، والبيئة المحيطة، ومن ثم الأزياء التى يرتدونها، وطريقة ارتدائها، ونوع الأرض التي يمشون عليها (صخرية – عشبية – رملية) وطريقة الجلوس والتحية والانحناء والعبادة.

فالرقصات الشعبية بكل أساليبها هي من نتاج البيئة المحيطة، بكل تعدداتها، وهي في الوقت نفسه ضرورة للتعبير العاطفي والنفسي والروحي لمجتمعاتها وممارسيها.

وبالعودة إلى «الاثنولوجيا والرقص» نعود مع الاثنولوجيين إلى المملكة الحيوانية قبل ظهور الإنسان، حيث كانت هناك العديد من الحركات والأصوات والإيماءات التى لا حصر لها، وجاء الإنسان ليرث كل هذه الحركات والإيماءات والأصوات، ولم يكتف بهذا الميراث بل قام بتطويره مع إضافة المعنى لكل إيماءة وكل حركة حتى صار لديه شبه أبجدية حركية.

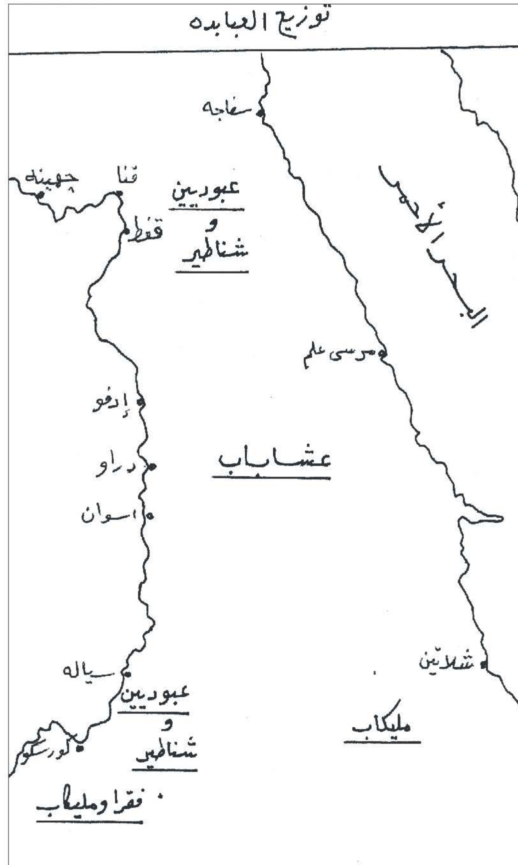
ولما لم تكن هناك كلمات بعد، لجأ هذا الإنسان إلى الأبجدية الحركية ليصف ما يريد وصفه من مغامرة صيد، أو هروب من مفترس، أو غزوة خطرة . وربما كان يصاحب هذه الأبجدية الحركية بعض الصيحات والنغمات الصوتية . ومع دبيب القدمين على الأرض، وبين الوثبات هنا وهناك ومع حماس المشاركين بضرب الكفين... ولد التعبير بالحركة كاحتياج.

من هنا.. يمكننا أن نلمح بدايات الإنسان المعبرّ بالحركة، القادر على أدائها وتوصيل معانيها إلى الآخر، فهو في هذه المشاهد يحكي قصة موقعة ومنغمة، لها مستمعون ومشاهدون ومشاركون.

الرقص الشعبي ظاهرة ثقافية مركبة:

إن الفكر الإنساني الذي يسود جماعة من الجماعات قد يتشابه أو يختلف عن الفكر الذي يسود جماعة أخرى، هذا الفكر الإنساني هو الذي يشكل أنماط السلوك ويطبعها بطابع معين.

فسلوك الجماعة تجاه ظواهر الحياة المختلفة



توزيع قبائل العبابدة

كالموت والزواج والميلاد لابد وأن تتم من خلال ممارسات تتبناها الجماعة وتتوارثها، وهذه الممارسات تأخذ أشكالا عديدة، فالعادة والتقليد، والتحية والملبس والحركة والإيقاع ..إلخ كلها أنماط من السلوك.

والأنساق الاحتفالية الخاصة بالمناسبات المختلفة لكل جماعة – ومنها الفنون الحركية – هي سلوك تولد أصلاً عن فكر وقيم هذه الجماعة.

وتعد الفنون الحركية – كالرقص – ظاهرة ثقافية مركبة، تتفاعل في تركيبها العناصر المختلفة من مكونات البناء الاجتماعي بما يشمله من بيئة ايكولوجية وعادات وتقاليد، ومعتقدات وأنساق احتفالية، وإيقاعات وأغان وملابس .. إلخ، والتي تؤثر بالضرورة في صياغة أشكال ومضامين الرقصات الشعبية لهذه الجماعات.

فالممارسات الحركية، والأنساق الاحتفالية لكل جماعة، لابد وأن تحمل في تفاصيلها ومجملها

لما لم تكن هناك كلمات بعد، لجأ هذا الإنسان إلى الأبجدية الحركية ليصف ما يريد وصفه من مغامرة صيد، أو هروب من مفترس، أو غزوة خطرة

فسلوك الجماعة تجاه ظواهر الحياة المختلفة كالموت والزواج والميلاد لابد وأن تتم من خلال ممارسات تتبناها الجماعة وتتوارثها

مضامين ومعاني كامنة بفكر هذه الجماعة.

فالرقصة الشعبية الخاصة بمناسبة «الحنّة» – مثلاً – تعني الفرحة. بينما الحركات التطويحية في «الذكر» تعني تخفيف الذنوب، وتؤدي إلى مرحلة التوازن النفسي والروحي والجسدي معاً.

الفنون الحركية كضرورة :

إن نظرة الباحثين إلى المادة الفولكورية – بكل تعدداتها – تختلف عن نظرة الممارس نفسه إلى ما يبدعه من فنون.

وإذا درسنا نحن الباحثين هذه الإبداعات كثقافة أو كفنون سنلحظ أن الممارس يظل دائماً ينظر إلى إبداعاته كضرورة حياتية، فهو مثلاً لم يستخدم جريد النخل في صنع الأقفاص المختلفة من أجلنا نحن الباحثين، بل نحن في الواقع لم ندخل في حساباته على الإطلاق.

فهو يفكر، ويتخيل، ويبدع، ثم ينفذ من أجل ضرورة، سواء كانت هذه الضرورة اقتصادية أو اجتماعية أو نفسية أو تربوية...إلخ.

والفنون الحركية هي إحدى إبداعات البشر في كل الدنيا، أبدعوها – في البدء – من أجل ضرورة.

الموتيف والهوية الحركية :

الموتيف الحركي لا ينفصل عن النسق العام للاحتفالية الشعبية وما يصلح منه لاحتفالية قد لا يصلح لاحتفالية أخرى.

فالمعتقد له موتيفاته الحركية (الدورانات التطويحية بالذكر) والحرب لها موتيفاتها الحركية التي لا تصلح لغير الحرب (اللعب بالسيف والدرقة لدى العبابده).

فالموتيف[1] Motive الحركي الشعبي هو الإبن الشرعي للبيئة المحيطة وإن كان هذا الموتيف من إبداع الإنسان أينما كان، يظل الإنسان نفسه – مبدع كل الفنون – هو ذاته إبن البيئة المحيطة.

وما نقصده بالبيئة ليس فقط البيئة الجغرافية المناخية – وإن كان لها دور بارز في نمط الحركة – وإنما أيضاً البيئة المحيطة بكل أبعادها الاجتماعية والعقائدية والاقتصادية والنفسية.

فالبيئة تشكلنا نحن البشر، ونشكل نحن بالتالي فنوننا تتواءم وتتناغم مع هذه البيئة، ولا يوجد أي مجال للخروج عنها، لأن أي إبداع يتنافر معها هو إبداع مرفوض، والبيئة دائماً تلفظ المرفوض.

وكل مجتمع من مجتمعات البحث يتميز بسلسلة من الموتيفات الحركية التي تعلن بوضوح

صورة رقم (1)





صورة رقم (2)

فإذا كانت النغمة أو الزي أو الآلة الموسيقية تعلن عن هويتها، كذلك أيضاً تعلن الحركة، فالفنون الحركية الشعبية هي مثل بصمة الإنسان لا تتشابه ولا تتطابق

عن النمط، وتفصح عن الأسلوب.

فإذا كانت النغمة أو الزي أو الآلة الموسيقية تعلن عن هويتها، كذلك أيضاً تعلن الحركة، فالفنون الحركية الشعبية هي مثل بصمة الإنسان لا تتشابه ولا تتطابق، فكما أن البصمة تعلن عن صاحبها، كذلك أيضا الفنون الحركية تعلن عن مجتمعاتها.

العبابدة ودور التربلة:

قبائل العبابده[2] هي قبائل عربية انتشرت في كل من مصر والسودان. ففي مصر احتلت مواطنهم الصحراء الشرقية جنوب الخط الذي يصل بين سفاجة وقنا شمالاً، والبحر الأحمر شرقاً، ووادي النيل غرباً، وحتى الحدود الإدارية جنوباً.

وقد استقر العبابدة في قنا وقوص والأقصر وأرمنت شرق النيل وفي إسنا وإدفو وكوم امبو شرق النيل، وفي أسوان وبلاد النوبة، كان تركزهم شرق النيل، وقد خلط أكثر الباحثين بين قبائل العبابدة وقبائل البشارية الذين هم فرع من «البيجاه» ، نظراً لتجاور مناطقهم واختلاطها أحياناً كثيرة في الصحراء الشرقية (انظر الخريطة).

ينقسم العبابده إلى أربع مجموعات قبلية هي:

(1) العشاباب.
(2) القفرا.
(3) المليكاب.
(4) الشناطير والعبوديين.

والعبابدة الذين يسكنون شمال أسوان (منطقة البحث) أغلبهم من العشاباب، والجدير بالذكر



صورة رقم (3)

أنـــه لا توجد مناطـــق خاصة لقبيلـــة بعينها، لأنه حســـب طبيعة معيشـــتهم فإنهم غالباً ما يزحزحون إلى مناطق ســـبقهم إليها عبابـــدة آخرون أياً كانت تبعيتهم القبلية.

لقد فضّل العبادي الاستقرار والعمل بالزراعة، وهذه الحياة المستقرة أتاحت لهم فرصة التعليم، كما شـــغل بعضهم مناصـــب إداريـــة وحكومية، ومنهم من فضّل الزراعة نجده قد سكن في حضن الجبل شرق النيل. (انظر الصورة رقم1)

من عادات العبابدة وتقاليدهم الاحتفالية بولادة طفل، وكذلك الاحتفال بالزواج[35]، نجدهم يذبحون الذبائح، كما يحتفلون أيضاً بختان الولد، فهم بعد تناول العشاء يبدأ السامر بآلة الطنبورة فقط، فهم لا يستخدمون آلات إيقاعية (انظر الصورة رقم 2) بل بدق الكف والـــرزم بالقدم على الأرض يؤدون إيقاعهـــم الذى يلعبون عليه بالســـيف والدرق في دور «التربلة».

والســـيف والدرق لـــدى العبـــادي هما مجرد أدوات يســـتخدمها فقـــط في الاحتفالية الشـــعبية بشـــكل فردي أمام الصف الذي يغني ويدق الكف على أنغام الطنبورة (انظر الصورة رقم 3)

النميم والتربلة لدى العبابدة :

«النميم» و«التربلة» و«الهوســـيب»، هي ثلاثة أنـــواع من الفنون المختلفة، وهـــذه الفنون نجدها لدى العبابدة والبشـــارية على حد ســـواء، غير أن الفروق في أداء هذه الفنون يمكن ملاحظتها.

فالنميم – مثلاً – هو نوع من الفنون الغنائية، أو هـــو نوع من فنـــون الموال، وعـــادة ما تحكي كلماتها عـــن الغزل في أغلب الأحيـــان، هذا اللون من الغناء يؤديه البشاري باللغة «التوبداويه»(3)، بينما يؤديه العبادي باللغة العربية.



صورة رقم (4)

مثال:

تتطوحْ تجول زي قرعة الحنأيا
أم شعر طويل نازل تنايا تنايا
رمانها اسْتويَ ما لآجى ليه جنأيا
رحت أنا أجني فيه لبسوني جنايه.
أبشر .. أبشر .. (يرد الجميع)

جمالك نمره واحد والبلد عرقيكي
وعنيكى بتبص الناس ولا مكيِّفيكي
سنه واتنين تلاته عيوني ماشايفيكي
مدام اسمك حنان وين الحنان آل قيكي.
أبشر .. أبشر .. (يرد الجميع)

وعادة ما يؤدى النميم في بداية الاحتفالية أثناء عمل القهوة التقليدية لديهم، حيث يجلسون حول عازف الطنبورة ، ويتناوب أكثر من فرد أداء النميم، وعند انتهاء أي فرد من إتمام النميم يتبعه الجالسون بنظره أصبع السبابة مع رفع الذراع عالياً في اتجاه المؤدي قائلين «أبشر أبشر....» ، وقد يصل حماس بعضهم إلى القيام من مكانه متجهاً ناحية المغني ليبشر فوق رأسه إعجاباً بما قال، ثم يعود لمكانه.

وقد تدوم جلسات السمر هذه إلى أوقات طويلة، فهي بمثابة التجمع للاحتفال سواء لميلاد مولود أو ختان أو زواج أو استقبال ضيف. (انظر الصورة رقم4)

يبدأون بعد ذلك في الدخول إلى المرحلة الثانية من الغناء الموقّع بالكف وقيادة عازف الطنبورة.

مثال:

آه يا ليل يا ليل لانة
وتاني ليل يا ليل لانة
يا أصيل الخال والجدود
إللي يمشي ع الحدود



صورة رقم (5)

باب الجنة ليه مردود
آه ياليل ياليل لانة

بعد فترة من الغناء ودق الكف والرد على المغني وعازف الطنبورة يكون الجميع قد تهيأ واحتشد لأداء المرحلة الأولى من الاحتفالية الحركية وهي التربلة الجماعية، حيث يصطف الشباب، ثم يقف المغني والعازف على يمين الصف ومع رد الشباب في الصف على المغني وأدائهم بدق الكف بإيقاع «Noir» بينما يدقون أقدامهم على الأرض بإيقاع «Blanche بلونش».

والموتيفات الحركية التي يؤدونها في التربلة الجماعية عبارة عن دق الكف مع رزم القدم على الأرض من الثبات، أو دق القدم مع دق الكف مع الوثب الخفيف وبالتناوب (مرة يمين ثم مرة أخرى يسار)، أو دق الكف مع دق القدمين على الأرض بحيث تصدر صوتاً عن طريق وثبة بالقدمين معاً.

والجدير بالذكر هو أن هذه التوليفة من الموتيفات الحركية الإيقاعية لابد أن تلتزم بالإيقاع العام وهو. (انظر الصورة رقم 5)

الموتيفات الحركية التي يؤدونها في التربلة الجماعية عبارة عن دق الكف مع رزم القدم على الأرض من الثبات، أو دق القدم مع دق الكف مع الوثب الخفيف

أمثلة:

عزنا يا عزنا
يا أحلى سهره تلمنا (تكرر)
يالالا يا نورا تعالي لي
سمحة الصورة تعالي لي (تكرر)
الله يا خفيف الروح يا منجى
يا بيت الجلب مجروح يا منجى

وقد تطول التربلة الجماعية لفترة طويلة، فيستريحون قليلاً لسماع الطنبورة منفردة، يتخللها بعض النميم وشرب القهوة التقليدية، وفي هذه الاستراحة يكون قد تم تحضير السيف والدرقة لبدء دور التربلة الفردية، وهي اللعب بهما لإظهار المهارة في استخدامهما.

يتم وضع السيف والدرقة أمام منتصف صف الشباب الذين يدقون الكف والرزم بالقدم، ومع عزف الطنبورة (دون غناء)، يخرج أحدهم


صورة رقم (6)

من الصف ويمسك السيف والدرقة مؤدياً حركة الوثب الخفيف أو الحجل بالقدمين ويمر أمام الصف ذهاباً وإيابا بهذه الحركة شبه الواثبة وفي نفس الوقت يلعب بالدرقة والسيف عن طريق نطر السيف لأعلى فارداً الذراع تتلوها حركة أخرى عن طريق نطر الدرقة لأعلى فارداً ذراعه، وهما حركتان متشابهتان. (انظر الصورة رقم 6)

وعند انتهاء كل مشارك من دوره يقوم بضرب السيف على الدرقة معلناً اكتفاءه باللعب ثم يضعهما على الأرض ليخرج آخر ليأخذ دوره في اللعب.

والجدير بالذكر أنه في حفل العرس يتم دعوة العريس للعب والمشاركة بالتربلة الفردية، وتكون هذه اللحظة هى ذروة الحماس ودق القدم والكف وزغاريد السيدات.

الحواشي

1)مصطلح موتيف Motive هو أصغر وحدة حركية يتم تكرارها خلال الاحتفالية الشعبية.

2)مناطق البحث: ، جمهورية مصر العربية ، محافظة أسوان : بهاريف – كسر الحجر – أبو الريس قبلي وبحري – نجع العجيبات الخطاره – خور الشيخ عمران – نجع المودره.

3)اللغة التوبداوية Tobedawi هى لهجة أو رطانة يعرفها كل من البشارية والهدذدوه.

المراجع

1)سمير جابر. الرقص الشعبي والتدوين .– القاهرة ، 1991.– أطروحة (ماجستير) – أكاديمية الفنون ، المعهد العالي للفنون الشعبية .

2)سمير جابر . أطلس الرقصات الشعبية المصرية القاهرة : المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ، 2007. – 2 مج

3)Curt szaks. The history of the word dance، U.S.A: Laundrok، 1962

4)Ronaldo rivaira. Seeking life، Cord: The third conference on research in dance، Arizona: P.213

العاجة

دمية تقليدية لتسلية الأطفال في جنوب الأردن

سعد الطويسي
منصور الشقيرات
كاتبان من الأردن

كان للنظام الاجتماعي التقليدي في جنوب الأردن دور كبير في إطلاق روح الإبداع عند الأم من حيث إبتكارها لوسائل كثيرة لتسلية طفلها أو لتعليمه حيث كانت الأم هي المسؤولة عن جميع أعمال المنزل من حيث إدارة شؤون المنزل، والطهو، والحياكة، وهي أيضا المسؤولة عن تربية الأطفال و الراعي الأول لهم. ومن هنا كان لابد على الأم أن تبتكر وسائل كثيرة لتسلية أطفالها ومنها الدمى التقليدية، ليتسنى للأم توفير الوقت الكافي للقيام بالأعمال المنزلية الأخرى.

ومع تحولات العصر الحديث ومنها التحول في أنماط الإنتاج، تغير دور المرأة التقليدي، وأصبحت هذه الحرف و الصناعات التقليدية مهددة بالاندثار ومنها صناعة الدمى. وقد زاد من هذه المشكلة توفر الألعاب والدمى الجاهزة في الأسواق والتي غالبا ما تكون مستوردة وتحمل في طياتها الكثير من المظاهر الحضارية والثقافية الدخيلة وخاصة من حيث الشكل والتصميم والملابس والألوان والتي تعكس المفاهيم



الاجتماعية للبلدان الصانعة والمصدرة لها، وهذا من شأنه صياغة وعي مغاير لوعي البيئة المستوردة ومخالف لتقاليدها وعاداتها الاجتماعية؛ الأمر الذي يعتبر من منظور تربوي ونفسي ذا تأثير سلبي عميق على تفكير الطفل وتوجهاته المستقبلية. من هنا جاءت فكرة هذا البحث ليلقي الضوء على إحدى هذه الصناعات التقليدية و التي أصبحت على وشك الانقراض، وهي صناعة الدمية المعروفة ب "العاجة" في منطقة جنوب الأردن وبالأخص في منطقة البترا.

العاجة: التسمية والأصل

تعرف العاجة محليا على أنها "دمية صغيرة على هيئة امرأة تصنعها الأم في المنزل لكي تلهو بها الطفلة". وتكون هذه الدمية بأحجام مختلفة، وترتدي أزياء من الطابع المحلي وتكون مزخرفة أيضا بأشكال مختلفة من التطريزات المحلية. وهذه الدمية مخصصة كدمية للأطفال الإناث فقط، وترتدي ملابس نسائية محلية، وهي مشهورة بين بدو جنوب الأردن وتعرف بنفس الاسم عند مجتمعات قبائل بدو الجنوب، فمثلا بالإضافة إلى بدو العمارين في منطقة البترا، تنتشر هذه العلجة أيضا بين أوساط بدو وادي رم و تعرف بنفس الاسم "العلجة" (الزلابية 2005: 99).

ولم يعرف أصل هذه التسمية، حيث أن اسم "العلجة" يعني لغويا شيئا مصنوعا من العاج. فمثلا نجد في لسان العرب: "العاجةُ الوَقْفُ من العاج تجعله المرأة في يدها، وهي المَسَكَةُ". أما في معجم الصحاح فإن العاجة تعني: «عظم الفيل، الواحدة عاجَةٌ». و هو ما يخالف طبيعة هذه الدمية التقليدية، حيث أنها تصنع من القماش ونحوه. وقد تعكس هذه التسمية تاريخا طويلا لهذا المنتج التقليدي بمعنى أن هذه الدمية التقليدية كانت تصنع أصلا من العاج، ولكن بسبب اختلاف الظروف البيئية والاقتصادية استبدلت المادة الخام من العاج إلى القماش، ولكن مع الاحتفاظ بالتسمية الأصلية. وهذا الافتراض نجد ما يدعمه في التقاليد المحلية، والتي تشير إلى ان كلمة «العاجة» تعني الجمال. فمثلا نجد في الأمثال المحلية: «فلانة زي العاجة»، إذ يراد بذلك التعبير عن مستوى الجمال لتلك الفتاة.

والأهم من ذلك إننا نجد في التقاليد المحلية بعض الأشعار والأهازيج والتي فيها مناجاة لهذه «العاجة» والتي تشير إلى تاريخ طويل لهذه الدمية



التقليدية في ذاكرة أهل المنطقة، ومنها قولهم:

حطوكي في العلي يا عاجة الجملي

يا وردة الورد يا أحسن الألعاب

وكذلك قولهم:

يا تمقالي يا تمقالي العاجي

لبسوكي العباية والعصابة مربوطة

وبالخشبة مرقوعة

بعد ما كنت من العاج مصنوعة

صرتي اليوم من زرع بلادي منسوجة

التقنية و طريقة الصنع

1 - وتتكون العاجة مما يلي :

أ) قطعة قماش بيضاء.

ب) قطعة قماش سوداء مطرزة بأشكال مختلفة تمثل أنماط التطريز التقليدية المحلية، حيث تشكل الزي أو اللباس لهذه الدمية.

ت) قطع من القماش البالي أو الاسفنج.

ث) أعواد من أغصان الأشجار البرية.

ج) شريط من الحديد(سلك حديدي)

ح) ابرة للخياطة + خيط.

2 - مراحل صناعتها :

أ) القيام بوضع أعواد الخشب على شكل مقارب للصليب ويربط بشريط حديدي، ليشكل الهيكل الذي سيتم بناء جسم «العاجة» عليه.

ب) القيام بلف القطع البالية أو الاسفنج حول الهيكل.

ت) ثم لف أعلى الهيكل بالقطعة البيضاء حتى يتشكل الرأس.

ث) ومن ثم لف قطعة القماش السوداء المطرزة ليكون الثوب، وعمل ثقوب لمكان الأيدي التي تصنع وتركب في الثقوب.

ج) ثم المرحلة الأخيرة وهي رسم الوجه وتركيب الحطة (العصابة)[1]، وظهور العاجة بشكلها النهائي.

أهمية إحياء هذه الصناعة

تعتبر الحرف التقليدية والمطرزات من أهم أشكال التراث الحضاري اللامادي (Intangible cultural heritage) والذي تلاشى الكثير من مظاهرها في هذه الأيام وباتت الأشكال الأخرى مهددة بالانقراض بسبب التحولات العصرية السريعة، والانفتاح الثقافي والاقتصادي العالمي،





حيث أصبحت الأسواق العربية تعج بالمنتجات الثقافية الدخيلة والتي تحمل في مكوناتها الكثير من العناصر الثقافية المخالفة للثقافات المحلية، ولعل أفضل الأمثلة على هذه المنتجات الثقافية هي دمى الأطفال. فمن المعروف أن الدمى يمكن لها أن تلعب دورا كبيرا في عمليات التربية والتعليم المبكر عند الأطفال(**Clay2004** (**www.isnare.com**).

كذلك تلعب الدمى والألعاب بشكل عام دورا كبيرا في توسيع مدارك الطفل وبالتالي التأثير على تحصيله التعليمي بشكل ايجابي (Tracy 1988). كما اثبتت الدراسات العلمية أن الشكل الفيزيائي للدمى والألعاب يؤثر بشكل واضح على مستوى الإدراك الحسي والمعنوي وخيال الطفل وانفعالاته (Fitzmaurice and Buxton 1997:46). كذلك تشير الأبحاث النفسية للأطفال أن الدمى والألعاب تلعب أيضا دورا في نفسية (سيكولوجيا) الطفل، وأنه ينصح دائما بانتقاء الألعاب بعناية فائقة (Glassy et.al 2003). من هنا يتضح لنا أهمية إحياء هذه الصناعة الثقافية وذلك أولا لما يمكن أن تلعبه هذه الدمية من أدوار تعليمية ونفسية لدى الطفل تنسجم مع ثقافته المحلية، ويمكن توضيح ذلك بالمقارنة بين شكل "العلاجة" وشكل اللعبة العالمية المشهورة بـ"باربي" حيث نجد أن "العلاجة" تنسجم كثيرا في شكلها وزيها الخ.. مع الثقافة المحلية، في حين نجد أن دمية "الباربي" ذات العينين الزرقاوين، والشعر

الأشقر المسترسل والزي العصري تخالف كثيرا واقع المجتمعات العربية المحلية من حيث الأزياء الشعبية أوالتقليدية والأعراف والتقاليد السائدة ومقاييس الاحتشام والاستتار البدني وما إلى ذلك. ويمكن لنا تقدير ذلك من خلال ما يلاحظه الطفل من فارق كبير بين واقعه الاجتماعي والثقافي والايدولوجي بشكل عام وبين ما تحمله لعبة "الباربي" من عناصر تخالف كل ذلك الواقع، حيث تنسحب تلك المفارقات التي يلاحظها الطفل على نفسيته، وطريقة تفكيره ومايمكن ان يتسرب إلى فكره من مثل هذه الصناعات الثقافية الدخيلة.

وهناك أبعاد كثيرة أخرى ترتبط بإعادة إحياء هذه الصناعة، حيث أن إحياء هذه الصناعة يعتبر

أولا: إحياءً لشكل من أشكال التراث الحضاري الذي بات مهددا بالاندثار.



ثانيا: إن إحياء هذه الصناعة فيه إحياء لأشكالٍ اخرى للتراث الحضاري مثل تصاميمِ التطريزات المحلية والتي تنفذ على ثياب "العاجة" وغيرها.

ثالثا: من خلال هذه "العاجة" يمكن لنا تسريب الكثير من الافكار والقيم التي تنسجم و الثقافة المحلية.

رابعا: يمكن لنا من خلال إحياء مثل هذه الصناعة أن نساهم في اقتصاديات المجتمعات المحلية وخاصة البدوية والريفية وزيادة انتاجية المرأة وتمكينها من ابتكار تصاميم جديدة في انتاج "العاجة" وتدريبها على خلق منتج ثقافي محلي ينافس المنتجات المستوردة أوبالاحرى يحل محلها، ويمكن طرحه في الاسواق المحلية أوبيعه كهدية (souvenir) للسياح كمنتج ثقافي محلي، يحمل معه الكثير من عناصر التراث الثقافي الشعبي. وأخيرا فإننا نود القول إننا نحلم في يوم نرى فيه "العاجة" وقد أصبحت "باربي العرب".

المصادر والهوامش

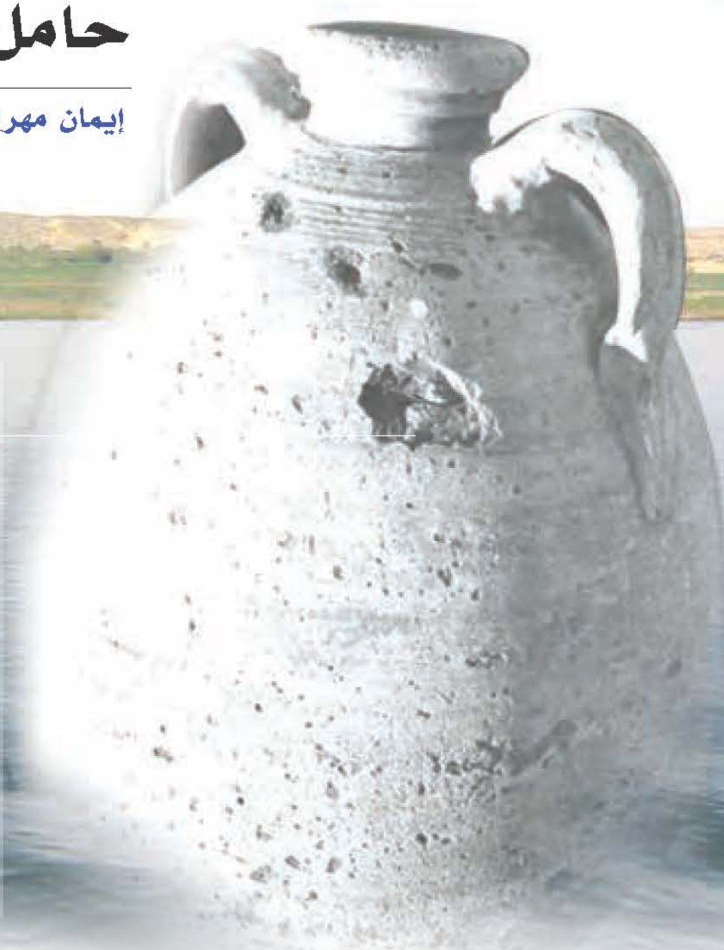
1: ابن منظور. لسان العرب (بدون تاريخ). تحقيق، عبدالله الكبير،محمد حسب الله و هاشم الشاذلي. القاهرة: دار المعارف.
إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية. تحقيق أحمد عبد الغفور عطار (بيروت: دار العلم للملايين)
2: محمدالزلابية. 2005. البدو شموخ وأصداء. العقبة: دار الانباط للنشر والتوزيع.
المراجع:
1: Clay, Gary. 2004. "Playtime Enjoyment And Education With Wooden Toys"(www.isnare.com)
2: Glassy, Danette; Romano ,Judith and the Committee on Early Childhood,
3: Adoption, and Dependent Care, 2003. "Selecting Appropriate Toys for Young Children: The Pediatrician's Role". PEDIATRICS Vol. 111 No. 4. pp: 911913-.
4: Fitzmaurice, G.and Buxton, W., 2007. "An Empirical Evaluation of Graspable User Interfaces:Towards Specialized, Spacem-ultiplexedInput", Proceedings of the ACM Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI'97), ACM, pp 4350-.
5: Tracy, Dyanne. 1998. "Toy-Playing Behavior, Sex-Role Orientation, Spatial Ability, and Science Achievement of Fifth Grade Students: Are They Related". Paper Presented at the 1988 Annual Meeting of the National Association For Research in Science Teaching, April 11, 1988, Lake Ozark, MO.

الهوامش:
(1) العصابة: – هي منديل يلف على رأس المرأة البدوية المسنة.

البــــلاص

حامل مياه النيل

إيمان مهران- كاتبة من مصر



كان لوجود نهر النيل في مصر والاستقرار الانساني على ضفافه أعظم الأثر في ازدهار صناعات وفنون عديدة منها فن الفخار، وهو فن له خصوصيته وطرزه المختلف ، فالمنتج الفخاري منتج نفعي له شكل جمالي ، يحمل قيم التشكيل من خلال شكله و الرموز المنقوشة والمحفورة عليه ، والتي تمثل فكر الجماعة الشعبية وقيمها في بساطة ، وهو ما يمثل انعكاسا للتراكمات الحضارية المرتبطة بالمكان على مر العصور.

لقد ارتبط الفخار بالحياة اليومية حيث ساير طقوس الزواج والإنجاب والحمل والوضع واحتفالية الميلاد (السبوع)، كما أن طقوس الموت شاركت فيها المنتجات الفخارية، فقد تواجدت في الحوش والقبر والجبانة،كما ارتبط الفخار بالسحر والكتابة على سطحه الطينى قبل تعرضه للحريق، وعندما يحرق على حالته هذه لا يستطيع أحد محو تلك الكتابة التي غالباًما تستهدف الضرر[1].

وفي قنا بصعيد مصر يوجد أكبر تجمع لتصنيع الفخار، والتي أجرينا دراسة ميدانية عليها[2]، ومن أشهر هذه الأشكال «البلاص»، حيث كان لهذا الشكل الفخاري المتميز مكانته في مصر على مر العصور.

لقد ساعد موقع قنا في توفر خامات التصنيع لوجودها على ضفاف نهر النيل حيث توافر الطمية السوداء، كما ساهم وجود الجبل الغربي على حدود قنا على توفير الطفلة التي تعتبر أساس عملية التصنيع، وقد ساهمت الوديان وممرات السيول التي تشق محافظة قنا والقادمة من جبال البحر الأحمرعلى إمدادها بطينة السيل التي تسمى (بالحيبة الصفراء)[3].



كما ساهم مناخ قنا الجاف في إتمام عملية جفاف الأشكال الفخارية بالشكل المطلوب، ولأن محافظة قنا محافظة زراعية فقد ساهم ذلك في تنوع الوقود المستعمل في حرق الفخار سواء كان بوص ذرة أومخلفات قصب السكر وخلافه وهو ما انعكس بشكل كبيرعلى جودة الحريق.

هذا وقد وجدت آثار فخارية كثيرة في منطقة تسمى «نقادة» بقنا، وهي ذاتها منطقة حضارة نقادة الأولى والثانية والتى عرفت في عصر ما قبل الأسرات (منذ أكثر من عشرة آلاف سنة)، وتشمل هذه الحضارة جبانات أرمنت، وخزام،ونقادة،وبلدة البلاص. كما اكتشف «كيوبيل» العالم الأنجليزي «جبانة البلاص» الموجودة في مركز المحروسة (البلاص سابقا)، وبها محتويات تسعمائة مقبرة كاملة ومن بينها الفخار[4].

والبلاص ينتشر في شتى ربوع مصر غير أنه لا يصنع إلا بقنا حيث تركزت صناعته في مركز المحروسة وهي البلدة التي تعتمد على البلاص فقط في دخلها الرئيسي.. وكان في السابق يصدر للسودان ولكن بعد دخول المياه للمنازل قلت الحاجة إليه ليعتمد الناس على الثلاجات وزجاجات السوائل والأواني المختلفة في خاماتها وأحجامها، التي تصنع من البلاستيك وخلافه ..

ويتم العمل داخل ورش تصنيع البلاص بطريقة منظمة تعتمد على عدد من الحرفيين المهرة، حيث يتم تجهيز الطينة بداية من غربلة الخامة وتنقيتها من الشوائب ثم نقعها ودوسها (أي دهسها بالأرجل) وضربها مرة أخرى كي تصبح جاهزة للعمل.

ويقوم الصبي بإمداد الفخراني بالطينة اللازمة للتشكيل على عجلة الفخار التي تسمى(بالحجر)، حيث يقوم بتقطيع الطينة بأحجام متساوية دون الاستعانة بميزان، وينجح في إخراج قطع طينية بأحجام وأوزان تناسب حجم البلاص المراد تشكيله.

وبعد تجفيف الشكل، يتم رص البلاص في الفرن عن طريق شخص متخصص، يساعده صبي يناوله

الأشكال من مكان جفافها، كما يناوله المكسور من الفخار لتغطية الفرن، وغالباً لا يعمل المسؤول على رص الفرن في ورشة واحدة بل يمر على الورش التي تحتاج لرص أفرانها أيضاً، وتستغرق هذه العملية حوالي ساعة ونصف تقريباً حسب عدد الأشكال المراد حرقها ونوعها وحجم الفرن الذي ترص فيه البلاليص.

ألقاب العاملين في الفاخورة:

هناك ألقاب للعاملين في الورشة تختلف باختلاف تخصصاتهم[5]، وهذه الألقاب هي:

كبير الفخرانية: وهو شيخ المهنة الأكبر سناً والأكثر منزلة بينهم.

المعلم: صاحب الورشة المسؤول عن إدارتها وماليتها ويكون غالباً فخرانيا.

صنايعي: وهو الفخراني المسؤول عن عملية تشكيل الطين داخل الورشة.

المناول: الصبي الذي يقوم بمناولة الطين للفخراني.

العمال: وهم المساعدون في كل مراحل العمل.

لقد ارتبط الفخار بالحياة اليومية حيث ساير طقوس الزواج والإنجاب والحمل والوضع واحتفالية الميلاد (السبوع)، كما أن طقوس الموت شاركت فيها المنتجات الفخارية.

أما الأدوات التي يستخدمها الفخراني في تشكيل منتجاته الطينية فهي:

الشاطوف: أداة معدنية لها شكل هندسي ولها عدة أحجام حسب المنتج الفخاري الذي تستعمل فيه..

الخيطة: خيط من البلاستيك الغليظ مربوط في نهايتها قطعة خشبة تستعمل في فصل الشكل الفخاري عن قرص التشكيل.

السادف: قطعة معدنية مربعة الشكل لها فتحة في المنتصف يدخل منها إصبع الفخراني، حيث يتم بها التشكيل على عجلة الفخار.

الجارودي: قطعة معدنية عل هيئة حرف (L) طولها 20 سم تستخدم في عملية الجرد وحذف الزائد عن الشكل الطيني.

العجلة الدوارة (الحجر): تتكون من قرص حديدي وقرص خشبي مثبتين على عمود رأسي حديدي يدور على رمان بلى بواسطة الأرجل عن طريق تحكم الفخراني بقدمه الموضوعة على القرص الخشبي وتدويرها،حيث تقوم



بتحريك القرص العلوي الحديدي الذي يحمل عليه الشكل الطيني.

الغربال: إطار خشبي مساحته مترفي متر ، مثبت عليه سلك معدني يستخدم في فصل الشوائب عن الطين المنقوع.

المحفار: قطعة حديدية تستخدم في حفر قاعدة الشكل الطيني.

الخامة: تستخدم الطفلة فقط في تشكيل طينة البلاص وذلك لانها خامة خفيفة وجيدة الرشح بعد حرقها واكتسابها صلابة. كما تعتمد الطفلة في مكوناتها على معادن الطين من سلكيات الألمنيوم المائية، التي عندما تخلط بالمياه تصبح سهلة التشكيل.

فالخامة متوفرة في منطقة البحث ويتم استخراجها بشكل تقليدي حيث تُكسر وتنقل بالسيارات في زمن قصير (حوالي عشر دقائق). وكانت في السابق منذ حوالي خمسة عشر عاما تقريباً، تنقل على ظهور الجمال في حدود ساعة ونصف الساعة .

التحليل التشكيلي للبلاص

كان للبلاص أشكال عديدة في السابق و تتكون من نفس الأجزاء التي يتكون منها البلاص الحالي مع بعض الاختلافات البسيطة، كما كانت تتفق تقريبا في نسب هذه الأجزاء مع بعضها البعض. وقد كان لجماله وتناسق أجزائه ما زاده من جمال على جمال عند حمل المرأة له . كما نلاحظ أن جماله قد ارتبط

بالمرأة الجميلة «حاملة البلاص» والتي تناولها العديد من الفنانين التشكيليين وأشهرهم النحات محمود مختار، الذي استلهم البلاص والمرأة حاملة البلاص في الكثيرمن منحوتاته و جدارياته خاصة الموجودة في قاعدة تمثال سعد زغلول في القاهرة..كما كانت المرأة حاملة البلاص ملهمة للعديد من المصورين الذين تناولوها في أعمالهم .

وعلى مر التاريخ الحديث رسمت لوحات عن مصر سجلت مظاهر الحياة اليومية، فقد سجل المستشرقون وعلماء الحملة الفرنسية العديد من النساء حاملات الجرار لتظهر روعة الرداء وطريقة شد الثوب بيد ورفع الأخرى على (البلاص) لتحدث التوازن في مشيتها، وهو ما اشتهر عن المرأة المصرية التى تسير ممشوقة القوام تحمل بلاصا على رأسها في شكل انسيابي، ليتم تكامل الجمال وتبادله بين السيدة وشكل البلاص، وبين نسب البلاص وعلاقة كل جزء بالآخر، لتحقيق الانسجام الموجود بين وزنه بعد ملئه بالمياه وشكله حين يتم حمله، وهذا ما أثر بشكل كبيرعلى استمراريته واستخدامه في الحياة اليومية حتى اليوم، رغم كل ما يحدث من انسحاب لموروثات شعبية كثيرة .



أجزاء البلاص

يتكون البلاص من عدة أجزاء على النحو التالي :

عنق : يشبه عنق الإنسان . قصير نسبياً عن جسمه المخروطي وذلك للتحكم في المياه المنسابة منه.

فوهة : ضيقة نسبياً ولكنها تحافظ على ما بداخل البلاص من السوائل حتى لا تنسكب.

بدن : يشبه القمع ينتهي بقاعدة متسعة نسبياً عن بدايات الجسم.

مقبض : مقبضان متقابلان ليساعدا في حمل البلاص وتحريكه من مكان لآخر.

قاعدة : محدبة الشكل تسمح للبلاص بالارتكاز عليها كما تسمح بلفه وتدويره عند الحاجة إلى سكب السوائل الموجودة بداخله . كما أن ارتكاز البلاص على القاعدة بميل لا يسمح بدخول الشوائب إليه ، وقد ساهم اتساع أسفله في حمل كمية كبيرة من المياه.

وقد انحصرت أنواع البلاليص في شكل واحد متعدد الأحجام على النحو التالي:

- بلاص حجري ويحمل (70رطلا) وارتفاعه 70 سم.
- بلاص خماسي ويحمل (45رطلا) وارتفاعه55 سم.
- بلاص جنطار ويحمل (30رطلا) وارتفاعه 50 سم.
- بلاص زراوية ويحمل (20رطلا) وارتفاعه 50 سم.
- بلاص ستات ويحمل (6رطلا) وارتفاعه 30 سم.

والبلاص ينتشر في شتى ربوع مصر غير أنه لا يصنع إلا بقنا حيث تركزت صناعته في مركز المحروسة وهي البلدة التي تعتمد على البلاص فقط في دخلها الرئيسي

- بلاص عسالي ويحمل (3رطلا) وارتفاعه 45 سم.
- بلاص تمن ويحمل (1،5رطلا) وارتفاعه 30 سم.

كما تركزت استخدامات هذه الأشكال في حفظ السوائل والأطعمة السائلة وتخزينها، كما استخدمها (المعماري الشعبي) في بناء المنازل والأسوار وأبراج الحمام وغيرها من البنايات..

وظيفة البلاص

عرف عن البلاص منذ القدم أنه خفيف الوزن، ولذا ظل محتفظاً بإمكانياته في تخزين المياه وسهولة استخدام السيدات له وخاصة في الأماكن التي لا تصلها مواسير مياه صحية.. وإن كانت الأواني البلاستيكية والمعدنية قد حلت بعض الشيء مكان البلاص في منطقة البحث، إلا أنه مازال يقع عليه العبء الأكبر في عملية تخزين ونقل المياه..

ونلاحظ في العديد من المنازل وفي الشوارع الموجودة بقرية المحروسة والقرى المجاورة لها، وجود البلاليص في الأركان بدلاً من الزير ليشرب منه المارة، حتى أن المنازل لا تخلو من بلاص لشرب المياه مثبت على قاعدة حجرية، وقد استحدثت عادة فتح البلاليص من أسفل وتركيب صنبور معدني بالجبس. كما ان هناك علاقة ألفة بين البلاص وكافة الأماكن في قرية الدير، حيث يوجد في الحقول وفي المناطق غير الأهلة بالسكان كالمقابر وغيرها ليشرب منه عابرو السبيل..

ويستخدم البلاص ضمن أدوات الطعام حيث يتم تخزين العسل الأسود الذي يحافظ بدوره على عدم تغير طعم العسل ورائحته لفترة زمنية طويلة.

كما يخزن به الجبن القديم، وهوجبن يضاف له قشر البرتقال وقشر الخيار وشرش الجبن ليستعمل على المدى البعيد، كما يحافظ على تخزين المقبلات من المخللات، ويحافظ عليها من الفساد وبقائها لمدة طويلة.

عرف عن البلاص منذ القدم أنه خفيف الوزن، ولذا ظل محتفظاً بإمكانياته في تخزين المياه وسهولة استخدام السيدات له وخاصة في الأماكن التي لا تصلها مواسير مياه صحية

استخدام البلاص في التشكيل المعماري

هناك منازل عديدة في المحروسة تعتمد على البلاص في بنائها بشكل رئيسي، بل أن هناك منازل قديمة صنعت من البلاليص تعدت عشرات السنين



وما زالت قائمة تقاوم الزمن. حيث يتم توظيف البلاليص التي لا تصلح للاستخدام في وظيفتها الأساسية لبناء الجدران والمنازل والأسطح العليا وسد الفتحات وغيرها، وتقوم فكرة إعادة توظيف البلاص على الاستفادة من:

- توفرالبلاليص بشكل دائم في الأسواق بما يضمن بيعه بأسعار رخيصة في متناول أهالي القرية..
- إعتام الشكل الفخاري حيث لا يكشف عن الأشياء التي تقع خلفه.
- إمكانية الاستفادة من فراغ الشكل الداخلي بجعله بديلاً للدرج توضع فيه أشياء وروافع .
- الترميم وإعادة البناء ليس مكلفاً لهذه المنازل المشيدة بالبلاليص ، وهو ما يسمح بانتشارها وتعدد طرق الاستفادة منها فضلا عن تكلفتها البسيطة.
- تعود السكان على المنازل المبنية من البلاليص وتآلفها مع نشأتهم.
- تأثر البلاليص بأي صوت بما ينذر أهل المنزل بما يحدث في الخارج.
- ملاءمة البلاص للبيئة الجنوبية حيث يقوم بترطيب وحجز درجات الحرارة المرتفعة.

عيوب البناء بالأشكال الفخارية

يعتمد التشييد بهذه الأشكال الفخارية على البناء الأفقي، ولا يصلح الاعتماد عليها في البناء الرأسي، وهو ما يعني استحالة تحمل الأحمال القوية. كما يلزم الصيانة المستمرة لهذه المنازل نظراً لتأثرها بالأمطار وتهدمها في حال تعرضها للسيول.

البلاص والسحر

اقترن الفخار بالسحر فالاعتقاد السائد هو أن أي شكل طيني يُمكن استعماله في السحر لو تم التدوين عليه بما يريده صاحبه، وبالتالي ظل هذا الاعتقاد السائد لدى الفخرانية، حيث أنهم يعتقدون أنه في حال بيعهم لأي قطعة طينية تم تشكيلها ولم تحرق سيتم الكتابة بالسحر عليها . وهو ما ينعكس بالضرر على الفخراني الذى شكل تلك القطعة إما بالمرض أوبالعجز الكامل (الشلل) أو (النحس) بغلق فاخورته، ويرجع هذا الاعتقاد إلى المصري القديم حين كان السحر يتم بتدوين المرغوب فيه على قطعة طينية ثم تحرق لتصبح فخاراً ويتم إلقاؤها في النهر، وهي بذلك لا تبلى ولاتمحى، وتصيب صاحبها طوال الحياة.

البلاص والزواج

هناك نوع من البلاليص يطلق عليه بطة العروسة وهو أحد أنواع البلاليص الذي يصنع خصيصاً للعروس، له أربعة مقابض أوأكثر كانت العروس تشتريه ضمن حاجاتها قبل زفافها لتستخدمه في الصباحية عند زيارة الأم والأصدقاء. ويعتبر رمزاً من رموز الخير والسعادة. تحكي زوجة لمزارع في الدير الغربي «كل واحدة ليها بطتها تشيلها طول



العمر، وهى بلاصة تّشرب ضيوفها منها يوم الصباحية، بعد ما تكون خشت.. عشان تضمن تعيش سعيدة والناس تقول لها إسجينا من بطتك».

البلاص وصدقة المياه الجارية

في مجتمع فقير كالمحروسة تتجلى صور صدقة المياه الجارية وذلك في الحوش والقبر والجبانة، حيث ينتشر البلاص المضاف له صنبور عند مؤخرته في محاولة ليصبح سهلاً في استعماله وحتى لا يحركه من يريد الشرب حيث يثبت على حامل معدني.

بعد قراءتنا لجماليات البلاص ووظيفته نطرح تساؤلا :

هل سيتراجع البلاص ويختفي؟ أم سيصمد ويستبدل وظيفته التى انتفت؟ أم سيحافظ على هويته أمام المنتجات الأخرى؟ هل سنعيد توظيف البلاص بما يناسب الحياة الحديثة ليعيش الشكل وتتبدل الوظيفة، حتى لا يندثر شكل آخر من منتجاتنا الشعبية ؟

الهوامش

(1) عبد الغني الشال. الفخار الشعبي في مصر، مجلة عالم الفكر العدد الرابع – المجلد السادس، يناير/ فبراير / مارس، 1976م.

(2) ايمان مهران. الفخار الشعبي – دراسة ميدانية في مدينة قنا بصعيد مصر، أطروحة ماجستير، المعهد العالي للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون بالقاهرة، 2005م .

(3) المجلس القومي للإنتاج والشؤون الاقتصادية، الثروة السياحية في قنا والأقصر، القاهرة، 1987م.

(4) رمضان السيد. تاريخ مصر القديمة، الجزء الأول، القاهرة، هيئة الآثار المصرية، 1988م.

(5) أسعد نديم. فنون وحرف تقليدية من القاهرة، القاهرة: العلاقات الثقافية الخارجية، وزارة الثقافة، 1998م.

الحُلِي والزينة في الثقافة العربية والشعبية

صلاح عبد الستار محمد الشهاوي - كاتب من مصر

لعله من المفارقات التاريخية أن نعرف أن الرجل في المجتمعات البدائية كان أكثر اهتماما بالزينة والتحلي من المرأة من أجل جلب نظر المرأة والتقرب إليها بينما لم تكن المرأة تهتم بزينتها مثل الرجل مكتفية بما وهبها الله من صفات أنوثة مغرية، ولكن الأمور تغيرت بعد ظهور المجتمعات الإنسانية في فجر التاريخ فأخذ الاثنان الرجل والمرأة كل منهما يهتم بزينته.

فمنذ بداية العصور الحجرية، كان الحلي يُتخذ من الأحجار والعظام والخرز ونحوها، فمن عظام الحيوانات والطيور وفقار الأسماك صنع ما يشبه العقود والأساور والخواتم وذلك لوفرة هذه المواد وسهولة حفرها ونظمها واتخاذها حلية ،كما استخدمت الأحجار في تلك العصور لصناعة بعض أنواع الحلي ،إذا كانت الأحجار تثقب بعد تنعيمها وقبل صقلها إما من جانب أو جانبين متقابلين. ثم تنظم على خيوط تصنع أحياناً من ألياف النباتات أو شعر بعض الحيوانات.



وقد أظهرت الاكتشافات الأثرية، أن الإنسان قد لبس شكلاً من أشكال الحلي عبر تاريخه الطويل، وهي حقيقة إن دلت على شيء، فإنها تدل على رغبة عميقة متأصلة في النفس البشرية نحو التجمل والتزين وخاصة بين النساء، يستوي في ذلك الغني والفقير، الحضري والبدوي.

وقد اقترنت الحلي منذ عصور ما قبل التاريخ بمعتقدات دينية ومخاوف لا عقلانية من المجهول أو الخفي. لذا فقد تحلى القدماء بالتمائم ظناً منهم أنها تدرأ عنهم سخط الآلهة وسوء الطالع، لاعتقادهم أن التمائم تمتلك قوى سحرية خارقة. ولاتزال حتى اليوم بعض القبائل البدائية في إفريقيا وأمريكا اللاتينية تتزين بأنواع شتى من هذه التمائم مما يؤكد بعمق ما تعنيه الحلي للإنسان، ومع التقدم الحضاري والفكري اختلفت النظرة إلى الحلي والمجوهرات. فعدا عن كونها تبرز الخصائص الجمالية لدى المرء، وتضفي عليه الرونق والبهاء، فإنها أيضاً تعتبر ثروة أو كنزاً يدخر لقابل الأيام. ومن هنا نجد تفسيراً لتهافت النساء على اقتناء النفيس من المجوهرات والحلي، بيد أنه إذا قيس ما تقتنيه المرأة اليوم من المصاغ بما كانت تقتنيه امرأة الأمس، نجد البون شاسعاً . فقد عنيت المرأة في الماضي عناية شديدة بالحصول على الحلي والمجوهرات، تشهد على ذلك الكنوز التي وجدت في مقابر المصريين القدماء والفرس وفي بلاد ما بين النهرين وفي بلاد العرب.

والعرب كغيرهم من الأمم القديمة كلفُوا بارتداء الحلي المصنوعة من الذهب، والفضةَ، والزجاج، والعاج، واللؤلؤ، والجزع، وهو خرز يماني ذو خطوط سود وبيض، بل والخشب، والحجارة، والنسيج، والأصداف البحرية.

فلقد استعملت المرأة العربية في العصر الجاهلي لكل موضع من جسمها زينة وحلية ولبسة مخصوصة، فقد كانت المرأة العربية في الجاهلية وصدر الإسلام تتزين بالقرط(روي أن أم الحارث الأعرج من ملوك الغساسنة كانت تكنى بمارية ذات القرطين إذ اشتهرت بهما ، وهي التي ورد ذكرها في إحدي قصائد حسان بن ثابت في قوله:

أبناءُ جفنةَ عند قبرِ أبيهم
قبرِ ابن ماريةَ الكريمِ المفضل).

والعقد، والقلادة، والخلاخيلَ، والشَّكَل (جمعها أشكال، حلية صغيرة تعلقها الجواري في شعورهن من لؤلؤ أو فضة) والوشاح (اشتهر الوشاح في العصر الجاهلي ونسب إلى الطائف، فقد كان يصنع من أدم حمر طائفية. تخرز وتشد بالحرير ، وتنظم بالجوهر، ويفصل بينه بالخرز وتحتزمه الجارية على ثوب خفيف يمتد بين عاتقها وخصرها)

ولما جاء الإسلام لم ينكر على المرأة المسلمة التزين، ولكنه وضع له حدوداً أهمها الاعتدال وعدم التبرج، فاهتمت الشريعة الإسلامية السمحاء الغراء بهذه الأمور وتعاملت معها تعاملا جديا ونظمتها تنظيما راقيا يصون كرامة الإنسان ويبعده عن مواطن الفحش والابتذال.

قال تعالى: «فليس عليهن جناح أن يضعن ثيابهن غير متبرجات بزينة» (النور:60)

و«ولا يبدين زينتهن إلاّ لبعولتهن أو آبائهن»(النور:31)

و«ولا يضربن بأرجلهن ليعلم ما يخفين من زينتهن»(النور:31)

كما وعد الله المؤمنين في الدار الآخرة بالنعيم المقيم، «إن الله يدخل الذين آمنوا وعملوا الصالحات جنات تجري من تحتها الأنهار يحلّون فيها من أساور من ذهب ولؤلؤاً ولباسهم فيها حرير»(الحج:23)

ولم تختلف الحلي في عصر الخلفاء الراشدين وبداية العصر الأموي كثيراً عنها في العصر الجاهلي إلا أنها أخذت تزداد تنوعاً وأشكالاً في أواخر العصر الأموي، ثم بلغت الذروة في العصر العباسي لتواكب ما بلغته الدولة الإسلامية من ازدهار وثراء وترف، ونتيجة لانتقال فنون الصياغة التخريمية،والحفر، والترصيع، إلي بلاد العرب بسبب انصهار الحضارات القائمة آنذاك

بفضل الفتوحات الإسلامية.

أورد الثعالبي في مؤلفه القيم «فقه اللغة وسر العربية» أسماء الحلي الشائعة التي كانت تلبسها نساء العرب في عصره، حيث قال:

«الشنف والقرط والرعثة للأذن، والوقف والقلب والسوار للمعصم، والدملج للعضد، والجبيرة للساعد، والقلادة والمخنقة للعنق، والمرسلة للصدر، والخاتم للأصبع والخلخال والخدمة للرجل، والفتخ لأصابع الرجل»

ومع اتساع رقعة الدولة الإسلامية في العصر العباسي امتلأت خزائن الدولة بالأموال، فقد كانت تحمل إليها حمول الذهب والفضة من أطراف الأرض ،فازداد الثراء، ومعه بلغت الحياة الاجتماعية أوجها، وطبيعي أن ينعكس ذلك الثراء على أنماط الحياة من دور مزخرفة، وفرش وثيرة، وثياب أنيقة، ومطاعم ومشارب من كل لون، وأدوات زينة بلغ التفنن فيها حداً يفوق الخيال. وبالغ النساء في زينتهن وأناقتهن. وخاصة في قصور الخلفاء والأمراء والوزراء وغيرهم، فكن يرفلن في الثياب الحريرية ويختلن في الحلي والجواهر متخذات منها تيجاناً وأقراطاً وخلاخيل وعقوداً وقلائد، وقد ينظمنها علي شعورهن أو على عصائبهن، كما فعلت علية بنت المهدي التي كان بها عيب في جبينها، فأحدثت بذلك زياً فريداً قلده نساء عصرها.

وقد اقترنت الحلي منذ عصور ما قبل التاريخ بمعتقدات دينية ومخاوف لا عقلانية من المجهول أو الخفي. لذا فقد تحلى القدماء بالتمائم ظناً منهم أنها تدرأ عنهم سخط الآلهة وسوء الطالع

هذا وفي العصور اللاحقة دخلت عناصر جديدة إلى فن صياغة الحلي ، يبدو ذلك جلياً في القلانس المرصعة بالجواهر، والأكاليل والتيجان البالغة الإتقان التي لا تزال النساء في الأردن وسوريا ولبنان، وخاصة في جبل العرب، يرتدينها ،ففي الأعراس في المناطق البعيدة عن المدن تُشاهد البدويات والقرويات في كرنفال رائع وهن يلبسن حليهن المتنوعة من مفرق الرأس إلى أخمص القدم ،كالأقراط الفضية الطويلة التي تضفر بالشعر والعصائب والمناديل التي تتدلى منها الجنيهات الذهبية والقطع النقدية، والأكاليل ذات الأطواق الملبسة بالفصوص الملونة، والعقود الضيقة الدقيقة الصنع ، والزنابير الفضية النادرة، والخلاخيل والحجول والقراميل وغيرها.

يزيد على ذلك عند البدو أن جميع هذه الحلي تنتهي أطرافها بأجراس أو قطع نقدية تاريخية وتصنع في العادة من الفضة وذات معان رمزية سمتها البساطة التي لا تخلو أحياناً من غلو في الزخرفة، وليس هناك من تفسير للأجراس (الزرير) التي تتدلى من أطراف الحلي سوى أنها تصدر رنيناً موسيقياً متناغماً يقطع سكون الصحراء، ويبدد وحشة المهامه والمفازات التي يقطعها البدو في غدوهم ورواحهم. فالبدوي، بصورة عامة يلجأ إلى الحداء والغناء وهو يطوي البيد من مكان إلى آخر ليشعر بالأنس، فليس غريباً إذن أن تستعيض المرأة البدوية بالأجراس عن الغناء. لأن رنين الأجراس ووسواس الحلي يؤنس وحشتها ويبدد مخاوفها وهي تجوب الفيافي.

ولقد حفل تاريخنا العربي والإسلامي باهتمام متميز بموضوع الزينة والحلي وألفت في هذا الموضوع كتب كثيرة وذكرت أسماء أدوات الزينة والحلي وطريقة صنعها ولبسها واستعمالها في معظم كتب التراث من أدب ولغة وشعر وترددت مسمياتها على ألسنة الشعراء والنحويين والرواة والفقهاء والعلماء.

وهذه قائمة ببعض عناوين كتب الحلي وأدوات الزينة في التراث العرب والإسلامي.

- كتاب الجواهر وصفاتها وفي أي بلد هي، وصفة الغواصين والتجار- ليحيى بن ماسويه(ت:243هـ)، وكتاب الحلي لمحمد بن جعفر القزاز (ت: 412هـ) ، كتاب الذخائر والتحف لابن الزبير، نخبة الدهر في أحوال الجوهر لابن الأكفاني، وكتاب التلخيص في معرفة الأشياء لأبي هلال العسكري وكتاب الجماهر في معرفة الجواهر للبيروني، والجماهر في معرفة الجواهر للغزالي، وكتاب فخر المشط على المرآة لابن الشاه الظاهري، وكتاب الحلي - مجهول المؤلف-، رسالة في الأحجار والخرز - مجهول المؤلف-، رسالة في الأحجار الكريمة لأبي فانيوس، الدرة البيضاء في صناعة الياقوتة الحمراء - مجهول المؤلف-، رسالة في المعادن - مجهول المؤلف-،

أزهار الأفكار في خواص الأحجار للتيفاشي، قطف الأزهار في خصائص المعـادن والأحجار لأحمد المغربي.

الحـــــلي :

هو اسم جامع لكل ما يتحلى به من مصنوعات المعدن أو الحجر سواء كان كريما نفيسا أو عاديا رخيصا ويلبسه الإنسان - الرجل والمرأة - على أي جزء من جسمه للزينة أو التجمل منظوما بخيط أو بدون خيط .

فالحَلْي أو الحُليّ ،كما ورد في لسان العرب، هو كل ما تُزُيّن به من مصوغ المعدنيات أو الحجارة، وفي ذلك يقول الشاعر:

كـأنـهـا مـن حُـسُـنٍ وشَـارةٍ
والحَـلْـي حَـلْـي التِّبرِ والحجارةْ
مَـدْفَـعُ مَـيْـثَـاءَ إلـى قَـرَارَه.

ويقول الجوهـري في الصحـاح: الحَلْيُ حَلْيُ المرأة، وجمعه حليّ، وحِلْيَة السيف جمعها حِليّ.

ويقال حَلِيَت المرأة أو تحلّت أي لبست حَلْياً أو اتخذته، يقولَ ذو الرمة:

أنـاةٌ، كأن المـرطَ حينَ تلوثُـه
علـى دعْصَة غـراء من عُجّـم الرَمْل
أسـيلةُ مُسْـتَنِّ الوشـاحَيْن قانـئٌ
بأطرافهـا الحنـاءَ فـي سَـبِطٍ طَفْلِ
وحَلْـيُ الشَّـوَى منهـا اذا حُلّيَت به
علـى قَصّبـات لا شـخَات ولا عُصْلِ
من المُشْرِقَات البيض في غير مُرْهَةً
ذَوات الشَّفاهِ اللّعْسّ والأعَين النجلِ.

زينة الرأس والشعر :

التاج (الإكليل):

هو عصابة ذات ألوان زاهية تنسج من الحرير أو الكتان أو القطن وترصع بالمجوهرات كالذهب واللؤلؤ والياقوت تعصب بها المرأة رأسها للزينة بحيث تقع على جبينها أو تتدلى عليه.

العصابة:

قطعة ملونـة من قماش الحريـر أو الكتان أو



تـاج

القطن تشـدها المـرأة على جبينهـا وتربطها من الخلف وتعلق بها الخرزات.

النظم:

النظام عند العرب هو كل شـيء منظوم بخيط، وهو أبسط أنواع الحلي لأنها تعمل باليد، وتتنوع مادة الخـرز، والنظم من الأحجـار والقواقع إلى اللؤلـؤ والمرجان والعقيق. ويتكـون من خيط أو خيطين من اللؤلؤ يربط علي الجبهة أو يشـد علي الشعر.

الأمشاط الذهبية:

أمشــاط ذهبية تثبت في الشعر كحلية إما على جانب الجبهة أو على الجانبين معا وتمسك الشعر وتزين بصف أو صفين من الأحجار الكريمة.

الزنانير:

تصنع من القماش أو الجلد وتشـد على الطره «الغـرة» يحيط بالرأس مثـل العصابة، ويزين إما بالكتابـة عليه بمـاء الذهب أو يرصـع بالأحجار الكريمة.

الشّكَل:

الشّكَل (جمعها أشـكال ، حلية صغيرة تعلقها الجواري في شـعورهن مـن لؤلؤ أو فضة) يقول ذو الرمة:

سَمِعْتَ من صَـلاَصـل الأشْكَـال
والَـشّـذْرِ والـفـرائـدِ الغَالي.



قـــلادة

(الشــذر هو: اللؤلؤ الصغير، والفرائد: اللآلىء الثمينة.)

حلية الجيد (الرقبة) والصدر .

المخنقة:

هي قلادة من الدر واللؤلؤ أو من الخرز بألوانه المختلفة تلبسـها المرأة على المخنق (الرقبة) أي موضـع الخناق وجمعها (مخانق) وسـميت بهذا الاسـم لأنها تخنق الرقبـة أي تلتصق بها ، وجاء في الصحاح وفى لسـان العـرب أن المخنقة من القلادة وذكر الثعالبي أنها حلي للعنق.

وقد ذكر المخنقة و المخانق في كثير من أشعار العرب فهذه هند بنت عتبة بن ربيعة تحرض قومها على الثبات في معركة أحد قائلة :

نـحـن بـنـات طـارق
نـمـشي عـلـى الـنـمـارق
الــدر فـي الـمـخـانـق
والـمـسـك فـي الـمـفـارق
إن تـقـبـلـوا نـعـانـق
وأن تـدبـروا نـفـارق
فــراق غـيـر وامـق

الطوق :

حلية من ذهب أو فضة تطوق به المرأة عنقها وجمعه (أطواق) وقد شاع وكثر لبس الأطواق في العصور العباسية مع شيوع وكثرة الغنى والترف. يقول الأعشى:

يـوم تُـبدي لنا قُـتَـيْـلَـةُ عَـنْ
جِـيد مليح يَـزِيـنـهُ الأطـواق.

ومازال الطوق مستعملا عند النساء العربيات حتـى اليـوم وإن اختلـف اسـمه وصفته بعض الشيء

القلادة :

مـا جعل فـي العنق يكون للإنسـان والفرس والكلـب والبدنـة التي تهدى ونحوهـا. وجاء في القامـوس المحيط أن القلادة مـا جعل في العنق من الحلي. وهى خيط ينظـم فيه اللؤلؤ والياقوت والزبرجـد وقطع من الذهب ويعقـد حول الرقبة والقـلادة أطول من المخنقـة وجمعها قلائد وهي شـائعة عند نسـاء اليوم، والقلادة هـي (العقد) وهى أهم حليـة تزين بها المرأة جيدها وصدرها، يقول الشاعر الجاهلي- قيس بن الخطيم- واصفا جيـد حبيبته الشـبيه بجيد الريم وقـد توقد عليه


العقد


قرط

ولم تختلف الحلي في عصر الخلفاء الراشدين وبداية العصر الأموي كثيراً عنها في العصر الجاهلي إلا أنها أخذت تزداد تنوعاً وأشكالاً في أواخر العصر الأموي، ثم بلغت الذروة في العصر العباسي

الياقوت المفصل بحبات الزبرجد .

وجيد كجيد الرئم صافى يزينه
توقد ياقوت وفصل زبرجد.

أما النابغة الذبياني فيصف جيد حبيبته وقد تزين بقلادة من الدر والياقوت الذي يفصل بينهما اللؤلؤ والزبرجد:

بالدر والياقوت زين نحرها
ومفصل من لؤلؤ وزبرجد.

النظم (العقد):

النظام عند العرب هو كل شيء منظوم بخيط، وهو أبسط أنواع الحلي لأنها تعمل باليد ، وتتنوع مادة الخرز، والنظم من الأحجار والقواقع إلى اللؤلؤ والمرجان والعقيق وفي ذلك يقول النابغة الذبياني:

أخذ العذارى عقدها فنظمنه
من لؤلؤ متتابع متسردا.

وتقول شاعرة أندلسية عن تلك النزعة المتأصلة في النفس نحو التزين رغم ما تتمتع به من جمال:

أُزَيِّنُ بالعُقُود وانّ نَحْري
أَزْيَنُ لِلْعُقُدِ مِنَ العُقُود.

ويقول عنترة بعد وصف مسهب لعبلة:

شكَا نَحْرُهَا من عقْدهَا مُتَظَلّماً
فَوَا حَرَبَا منَ ذلك النَّحْرِ والعِقْدِ.

المرسلة:

هي قلادة طويلة تقع على الصدر وقيل القلادة فيها الخرز وغيرها. وتتكون من خيط طويل تنظم فيه أحجار كريمة أو غيرها، وتتدلى فوق ثوب أو دراعة المرأة وتصل إلى بطنها، وتسميها كتب التراث المسباح أو المرسل .

السِخاب:

السخاب :قلادة تُتخذ من قرنفل، وسُك، ومحلب، ليس فيها من اللؤلؤ والجوهر شيء،



الشغاب

جاء في لسان العرب: «السخاب: كل قلادة كانت ذات جوهر أو لم تكن» وذكر صاحب الصحاح «الجوهري» بأن السخاب تلبسها صبيان العرب وذكر قول المتنبي:

عفا عنهم وأطلقهم صغاراً
وفي أعناق أكثرهم سِخابُ.

الزرار:

قرص مقعر من الذهب الخالص يربط بخيط وتتقلده المرأة على صدرها.

وقد غلب على العرب الإشارة إلى النساء بتسميتهن ذوات العقود والأطواق، فهذا أبو العتاهية بعد أن حبسه هارون الرشيد لتصوفه أمره بالتغزل ،فقال في زوجته:

هي حَظِّي قَد اقتصرتُ عَلَيْها
مِن ذواتِ العُقُودِ والأطْوَاقِ.

حلية الأذنين :

القرط:

نوع من حلي الأذن يعلق في شحمة الأذن، وهو مصاغ من الذهب أو الفضة بأشكال متنوعة تعلقه المرأة في شحمة الأذن بعد ثقبها والجمع أقراط ، وفي الحديث عن أبي هريرة قال «قال النبي صلى الله عليه وسلم» (... ... ما يمنع إحداكن أن تصنع قرطين من الفضة ثم تصفرهما بالزعفران). ويطلق على ما يعلق بالأذن من قرط ونحوه الرعثة.

يقول الشاعر العربي :

وباتت تمج المسك في غادة
بعيدة مهوى القرط صامته الحجل

(بعيدة مهوى القرط: طويلة الرقبة)

والقرط قطعة من الحلي تعلق في شحمة الأذن، ويقال للدرة التي تعلق في الأذن قرط، وللتومة من الفضة قرط.

الشغاب:

أقراط مخروطية الشكل مائلة الطول.

الفتور:

أقراط اسطوانية الشكل مزخرفة بنقوش على هيئة أشكال نباتية وهندسية تعلق على الأذن.

الشنف:

ما يلبس في أعلى الأذن (القرط يلبس في أسفلها) وفي القاموس المحيط أن الشنف هو ما علق في أعلى الأذن أما ما علق في أسفلها فقرط، وفي الصحاح أنه القرط الأعلى، وجمع الشنف أشناف وشنوف[13]. وهو مصاغ من الذهب أو الفضة يوضع بأعلى الأذن بعد ثقبها ومن (شنف الأذن) استعملت العرب في كلامها: الكلمة المأثورة (فلان يشنف أذننا بحديثه أو بغنائه)

يقول الشاعر العربي:

وبياض وجهك لم تَحُلْ أسراره
مثل الوذيلة أو كشنف الأنضرِ.

حلية الأنف:

الزميم:

مصغر زميم وزميم مصغر زمام ، وهي حلقة من الذهب تضعها المرأة على جانب أنفها بعد ثقبه وقد تزينها بالشذر الأزرق وجاء اسم الزميم من


الزمام

الزمام وهو الحبل الذي يربط بخزامه أنف البعير.

الفريدة:

(مصغر فـردة) وهي قرص صغير من الذهب أو الفضة في وسـطها شذرة زرقاء تضعها نساء البادية على جانب الأنف للزينة.

الخزامة:

وهـي حلقة كبيـرة من الذهب أكبـر من حلقة الزميـم تضعها المرأة البدويـة في جزيرة العرب على جانب أنفها فتدلى على الشفة العليا للمرأة.

حلية الخصر:

الوشاح :

الوشاح كما ورد في المعجم الوسيط :«خيطان من لؤلؤ وجوهر منظومان يخالف بينهما معطوف أحدهما علـى الآخر» وهو أيضاً «نسـيج عريض يرصـع بالجوهـر ، وتشـده المرأة بيـن عاتقها وكشحيها» وفي لسـان العرب:«الوشاح والأشاح علـى البدل..كلـه حلي النسـاء خيطـان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما،معطوف أحدهما علـى الآخر ،تتوشـح المرأة به» وفـي الصحاح: «الوشـاح ينسـج من أديم عريضا ،وتشده المرأة بين عاتقها وكشـحيها– والوشاح حزام يربط به الخصر، والرجل يتوشح بسيفه وبحمائل السيف، وبلجـام حصانه، وبثوبه. والوشـاح: السـيف» (السيف واللجام والثوب أقرب إلى المجاز)

يقول الحارس بن خالد :

خـمـصـانـة قـلـق مـوشـحـهـا
رُؤُدُ الشـبـاب عـلا بـهـا عظـم.

وقال ذو الرمة :

عجـزاء مكمـورة خمصانـة قَلـقٌ
عنها الوشاحُ وتَمَ الجِسَمُ والقَصَبُ.

ويكثر الشـعراء من ربط الوشاح في الخصر بالخلخـال فـي القدم،حيـث يصلصل الوشـاح ويصمـت الخلخـال، امتلاء فـي السـاق الريان يمنـع الخلخال من الحركـة والتصويت وانهضام في الموشـح (الخصـر) يقلق الوشـاح ويحركه فتضطرب أحجاره فيصلصل، ومنه نسيج أو جلد عريض تشـد المرأة بين عاتقها وكشحيها أدواراً أدوارا. والوشـاح كلـة حلي النسـاء كما جاء في اللسان لابن منظور.

الكرس:

الكرس مفرد المثنى –كرسـان – ففي لسـان العـرب الكرس « لقلائـد المضمـوم بعضها إلى بعـض»، ويقال قلادة ذات كرسـين وذات أكراس ثلاثـة إذا ضممت بعضها إلى بعض. والكرسـان: وشاح مزدوج.

يقول الشاعر:

أرقـت لطيـف زارني في المجاسـد
وأكـراس در فصلـت بالفرائـض.

المناطق:

المناطـق :الأحزمـة المصنوعـة مـن الذهب والفضة.مكونة من نطاق معدني مقسم إلى جامات زخرفيه هندسية الشكل مرصعة بالجواهر الكريمة تتوسطه طرة وله قفل يفتحه.

البريم:

البريم: خيطان أحمر وأبيض مزينان بالجوهر يشد على الوسط ويعقد.

حلية اليدين :

السوار :

أشــهر أنواع الحلي التي تحلت بها المرأة علي مر العصــور صنعت قديما من العاج أو العظام أو الزجــاج ثم أصبحــت تصنع من المعــدن (حديداً وذهبــاً وفضة) وقــد تُحَلي المرأة بالســوار كلا ذراعيها أو أحدهما(أعلى الذراع، حول المعصم) في لســان العرب السوار: حلية كالطوق تلبسه المرأة في زندها. وفي فقه اللغة – أن الســوار للمعصم وفي لســان العرب ذكر ابن منظور الســوار تحت مادة ســور وقال أنه يجمع على أسورة وأساورة وأســاور. وفي القــرآن الكريم «يحلــون فيها من أســاور مــن ذهب» (فاطــر) والأســاور مازالت ملبوســة في معاصم نســاء العرب فــي عصرنا الحالي، يقول الشاعر العربي واصفا طريقة لبس الســوار من قبل امرأة مترفة أخذت تلوي أصابع كفها الممتلئة المخضبة لتدخلها في الســوار حتى يستقر في النهاية على معصمها .

وألــوت بكــف فــي ســوار يزينها
بنــان كهذاب الدمقــس المفتــل.

ولقد حفل تاريخنا العربي والإسلامي باهتمام متميز بموضوع الزينة والحلي وألفت في هذا الموضوع كتب كثيرة وذكرت أسماء أدوات الزينة والحلي وطريقة صنعها ولبسها واستعمالها في معظم كتب التراث

المفتول :

ســوار من الذهب أو الفضــة مفتول (مبروم) ليكون غليظا تلبســه المرأة على معصمها وجمعه مفاتل.

الخوصهْ:

سوار عريض من الذهب أو الفضة خال من أي حجارة كريمة، فهو ذهب خالص أو فضة خالصة تضعه المــرأة البدويــة على معصمهــا، والجمع (خُوص).

القلب:

القلب من الأســورة، وهي ســوار المرأة وفي القاموس المحيط – القلب سوار المرأة غير ملوي أو ما كان مفتولا من طاق واحد لا من طاقين.

وفي الحديث عن ابــن عباس قال خرج النبي صلى الله عليه وســلم يوم عيد فصلى ركعتين لم يصل قبل ولا بعد ثم مال على النســاء ومعه بلال فوعظهن وأمرهن أن يتصدقن فجعلت المرأة تلقي القلب والخوص .



السوار

المجاول أو المفاريد:

أساور نحيفة ناعمة من الذهب أو الفضة تُحلي بهــا المــرأة البدوية ذراعها، ســميت بـ»المجاول «لأنهــا تتجول على الــذراع، والواحــد (مجول) وسميت بالمفاريد لأنها مُفَرّدة عن بعضها والواحد (مفرد).

الخصر:

خرز من المرجان أو الياقوت أو اللؤلؤ تنظم في خيط تلبســه المرأة البدوية على معصمها والجمع خصور: والخصور هي قلائد المعاصم.

الوقف:

ســوار من عــاج وفي فقــه اللغــة أن الوقف للمعصم، وفي لســان العــرب أن « موقف المرأة يداهــا وعيناهــا وما لابد لها من إظهــاره ، ويقال للمرأة إنها حسنة الموقفين أي الوجه والقدم».


الدملج

حلية الساعد :

الجبيرة :

هي حلية للساعد وفى لسان العرب أن الجبيرة هي الأسورة من الذهب والفضة .

يقول الأعشى :-

فـأرتـك كـفـا فـي الـخـضـا
ب ومـعـصـمـا مـثـل الـجـبـارة
(وجمعها الجبائر)

حلية العضد :

المِشَّخَص:

سوار من الذهب أو الفضة ملتو، برأسين كبيرين متخالفين تلبسه المرأة البدوية على عضدها، وأطلق عليه هذا الاسم لكونه سوارا مهيبا لضخامته جميل المنظر، يقال: رجل شَخَص،أى مهيب الطلعَة جميل المنظر.

الدملج :

الدملج وجمعها دمالج حلي كالسوار غير مكتمل يلبس في العضد، وفي فقه اللغة للثعالبي أن الدملج للعضد.

يقول عنترة بن شداد معتنياً بذكر الحلي التي كانت تتزين بها عبلة:

بـأرضٍ تَردّى المـاءُ مـن هَضَبَاتها
فأصبح فيها نُبْتُها يَتوهَّجُ
أرَاعي نجـومَ الليل وهي كأنها
قوارير فيها زئبقٌ يَترَجْرَجُ
وتحتي منها ساعد فيه دُمْلُجٌ
مُضيءٌ وَفَوْقي آخرٌ فيه دُمْلُجُ.

ويقول الشاعر :

(والبيض في أعضادها الدماليج).

حلية الأصابع:

الخاتم:

ذكر الثعالبي أنه حلي لإصبع وهي حلقة من الذهب أو الفضة تزين بفص من اللؤلؤ أو العقيق أو الشذر أو الياقوت وإذا لم يكن في هذه الحلقة فص فتسمى (فتخة) وتضع النساء الخواتم والفتحات في أصابع اليدين والقدمين.





الخلخال

الفتخه:

هي حلقة تلبس في الأصابع كالخاتم لا فص فيها والجمع فتخ وفتوخ وفتخات ذكر صاحب القاموس المحيط أن الفتخة خاتم كبير يكون في أصابع اليد والرجل أو حلقة من فضة كالخاتم لا فص فيها.

المحابس:

خواتم معدن سميكة تلبس في الخنصر والبنصر، منها نوع يوضع في قمته فصٌ وآخر بدون فص ومنها الزردة: وهي محابس بدون فص في مقدمتها مربع أو مستطيل من الذهب يحفر عليه اسم شخص أو ترسم عليه وردة أو غيرهما ومنهم من ينقشها بالميناء أو تصاغ حفراً بدون ميناء.

حلية الرجلين :

الخلخل والخلخال أو الحجل :

الجمع الخلاخيل والحجول، حلقة متينة غليظة من الذهب أو الفضة ينتهي طرفاها بثومتين كبيرتين وتلبسه المرأة في أسفل ساقيها.

ويقول الشاعر :

(براقة الجيد صموت الخلخل)

ويقول آخر واصفا امرأة ريانة ممتلئة بيضاء بحمرة :

من فتاة كأنها قرن الشمس
ضاق عنها دمالج وحجول.

وآخر يصف ساقي حبيبته الممتلئتين وصلصة جلا جل حجليها عندما تتثنى أمامه مثل عود الخيرزان.

وساقان مار اللحم مورا عليها
إلى منتهى خلخالها المتصلصل.

ويقول ابن مطروح:

إذا ما اشتهى الخلخالُ أخبارَ قرطها
فيا حُسْن ما تُمْلِي عليه الغدائر.

ويقول زيد الخيل:


الخلخال

أيْـم يكـون النَّعـل منـه ضجيعَـه
كما عُلِّقَتْ فوق السليم الخلاخل.

(الأيم :الحية) (السليم:اللديغ،سمي بذَلك تفاؤلاً)

وكانـوا يـرون أن تعليق الحلي ،وخشخشة الخلاخيل على السليم مما لا يُفيق ولا يبرأ إلا به.

وقال النابغة الذبياني:

فبـتُّ كأنـي سـاورتني ضئيلـة
مـن الرُّقش فـي أنيابها السُّـم ناقع
يُسـهَّد مـن ليـل التمـام سـليمُها
لَحلْـي النِّسـاء فـي يَديـه قعاقـعُ.

(سـاورته: الْتفتَ حول معصمه كالإسـورة)
(الرقـش: جمع أرقش ،و رقشـاء مـن الحيات : المنقط بسواد وبياض) (ليل التمام: أطول ليلة في السنة،أو كل ليلة مؤرقة)

المسكة:

المسـك الأسـورة والخلاخيـل مـن القرون والعاج.

الخدمة:

سير يشد في رسغ البعير وبه سمى الخلخال خدمـة لأنه ربما كان سـيورا يركـب فيه الذهب والفضة والجمع خدمة وخدام وفي لسان العرب: أنها الخلخال.

الحلي في الأمثال الشعبية.

– خلاخل والبلاء من الداخل.
– اللـي عندهـا الحلي تتحلى واللـي عندها القمل تتفلى.
– خواتم ترصف في أصابع تقرف.
– خواتم مليحة في أيد قبيحة.

المراجع

1ـ اسـماعيل بـن حمـاد الجوهري– الصحـاح – طبعة القاهرة تحقيق أحمد بن عبد الغفور عطا – ص 183 .

2 ـ أبـن منظور، لسـان العـرب، دار صادربيـروت1981م– الجـزء الثالث ص 49..

3 ـ الفيروز آبادى – القاموس المحيط – بيـروت 1985م ،دار الجيـل الجزء الرابع ص 201 .

4 ـ الثعالبـى – فقـه اللغة – الجزء الثالث ص 111 . دار المعارف 1976م.

5 ـ سـنن النسائى بشرح السيوطي – بيـروت دار الفكر العربي الجزء الثامن ص 79 .

6 ـ سـليمان نصر اللـه – مجلة قافلة الزيـت ذو الحجة 1399هـ ص24–28 .

7 ـ أحمد بن محارب الظفيرى – الزينة والحلـي أيام زمـان – مجلـة الكويت العدد 212 ص 19.

8 ـ سـلوى المغربي ،الحلي قديما في الكويت ط1 –الكويت : مركز البحوث و الدراسات الكويتية، 2004 م ص 106.

9ـ د.سـليمان العطـار ، الموشـحات الأندلسـية – الهيئـة العامـة لقصور الثقافة ،الدراسات الشعبية 2003م ص 20.

10ـ رحمـة بنت عواد السـناني ،حُلي المـرأة في الجزيـرة العربيـة القديمة ،مجلـة الـدارة :العـدد الرابع شـوال 1429هـ السـنة الرابعة والثلاثين ص 159.

11ـ الأبيـات الشـعرية ،من قـراءات مختـارة ومجمعة أضيفـت إلي المقال علـي عدة مراحـل أثنـاء تدوينه الذي اسـتغرق عـدة سـنوات أخـذ خلالها المقال أشـكال عدة حتى اسـتقر علي هذا النحو.

الجولة الإستطلاعية الأولى

من أغاني المهد في البحرين

بزة الباطني
كاتبة من الكويت

الأغـاني التي يعرضها هـذا المقال هي ثمرات قليلة من حصاد الجولة الاستطلاعية الأولى لجمع أغـاني المهد في البحرين التي قمت بها بناء على تكليف من مجلة الثقافة الشعبية والتي استمرت من5إلى 16 نوفمبر 2008. سعدت بهذا التكليف الـذي جاء كتقدير أعتز بـه لجهودي في جمع وتدوين وتوظيف واستلهام التراث الشعبي الذي بدأته في وطني الأم الكويت والذي أتمنى أن يمتد ليشمل أوطاني الأخرى من دول مجلس التعاون والوطن العربي.



في اليوم الأول من زيارتي كان هناك اجتماع تعارف تم خلاله تحديد مسار العمل ومناقشة المنهجية والاتفاق على المناطق المرجو تغطيتها وتوزيع نسخ من كتاب (من أغاني المهد في الكويت/ بزة الباطني) كنموذج للتدوين والتصنيف ولتفسير وشرح الأغنيات. حضر الاجتماع الأستاذ علي عبدالله خليفة، الدكتورة نور الهدى باديس وقسم من فريق الجمع الميداني المساعد. تلت هذا الاجتماع اجتماعات أخرى تم فيها توزيع أجهزة تسجيل متطورة على فريق العمل والاطلاع على بعض ما تم جمعه وتبادل الخبرات.

بدايتي الأولى في جمع أغاني المهد كانت عام 1983ولدت ونمت في الكويت وفي ظروف مختلفة. بدأت مع وضعي لطفلتي الأخيرة. كانت أمي رحمها الله معي وكنا نغني وما زلنا أسرة تغني لأطفالها. بدأت بتدوين أغنيات أمي ثم انتقلت للبحث عن مزيد في بيئتي الأقرب وهم الأهل ثم الأصدقاء والجيران حتى اتسعت الدائرة.

البحرين، أهلها، ترابها، بحرها، تاريخها وتراثها جزء لا يتجزأ من تكويني وكياني والمحبة التي أحملها لها وأتبادلها معها ما تزال وستظل تسري في العروق مما يسر لي القيام بالمهمة التي كلفت بها إلا أنني رغم كل شيء كنت زائرة لأداء مهمة في وقت محدود جدا. احترت من أين ومع من أبدأ. كيف أبدأ كان السؤال الأسهل فلي من الخبرة ما يمكن أن أعتمد عليه لكن البحرين رغم صغر مساحتها تضم بيئات ولهجات مختلفة لم أتعرف عليها من قبل وأجهل الطريق إليها.

حظيت بمساعدة من فريق العمل وكنت على موعد لتجمع كبير من عضوات «دار يوكو» وهي دار لرعاية المسنين والمسنات في البحرين إلا أنني كنت بحاجة للمزيد ليشمل البحث معظم البيئات فكان لا بد أن ألجأ لأسلوبي العفوي في العثور على رواة أو من يعرف رواة على استعداد للتعاون وما ترددت في استيقاف عابرين في الطرق أومتنزهين على الشواطئ أوالتشبث بمتصلين عن طريق الخطأ بهاتفي النقال للتعريف بالمهمة أواستغلال زياراتي المفترض أن تكون اجتماعية لبعض الأقارب والأصدقاء. كانت محاولات ناجحة خرجت منها بوعود ومواعيد إلا أن الوقت القصير المحدود لم يسمح لي القيام بزيارات أكثر.

إحدى الزيارات المثمرة التي جاءت عن طريق الصدفة أو المحاولات العفوية كانت من طرف السائق الشاب الذي صاحبني خلال هذه الفترة الأخ جميل عبدالرسول سلمان. تحدثت إليه عن المهمة فحدد لي موعدا للالتقاء بعائلته من منطقة بو صيبع وتولت زوجته السيدة سناء العصفور مهمة الباحثة المساعدة لتحفيز الرواة وحثهم على التعاون. كانت جلسة فريدة رائعة استمرت لأكثر من أربع ساعات. الراوية السيدة نعيمة أم علي عبدالرسول سلمان سيدة كبيرة السن وكانت في وضع صحي دقيق لا يمكنها معه مغادرة السرير أو التحدث لكنها رغم ذلك انضمت إلينا وشاركتنا وأتحفتنا بأغنيات جميلة جمال روح تلك الأسرة الطيبة وكل أهل البحرين. أما ابنتها السيدة رباب عبدالرسول والتي استضافتني في بيتها فقد غمرتني بحفاوة بالغة وتكرمت بتقديم أغنيات وحكايات وألغاز مما قامت بجمعه كما شاركتنا الجارات اللاتي تجمعن عندها ومنهن السيدة أم مجيد التي قدمت مجموعة من الأغنيات وإن كانت على حياء شديد من جهاز التسجيل ثم صحبتني السيدة سناء العصفور إلى تجمع نسائي آخر في مآتم بو صيبع بعد حفلة زفاف إحدى قريباتها حيث التقيت بأمها السيدة أم سامي وسيدات أخريات من الحضور اللاتي تكرمن بما أمكنهن تذكره في تلك المدة المتاحة والأجواء الاحتفالية. استمرت السيدة سناء العصفور مشكورة بتزويدي بأغنيات قامت بتسجيلها بنفسها مع السيدة أم علي عبدالرسول (أم زوجها) عن طريق إرسالها بالبريد الإليكتروني إلى جانب إرسال بعض المواد المكتوبة والمسموعة لاحقا.

أسعدني الحظ أيضا خلال هذه الزيارة وبمساعدة الباحثة تهاني المريخي من أعضاء فريق العمل في الالتقاء ببعض المهتمين والجامعين المجتهدين الفرديين للتراث الشعبي الذين لم أتعرف عليهم من قبل ومنهم الأستاذ حسين محمد حسين الجمري والذي تفضل مشكورا بتزويدي ببعض ما قام بجمعه ونسخ ما تم نشره

وإرشادي إلى باحثين آخرين كما تفضل برواية وأداء بعض الأغنيات.

تشرفت بزيارة «دار يوكو» من قبل أثناء مهمة أخرى لي في البحرين في فبراير 2008 وحظيت باستقبال رائع ومتعة التعرف على مسؤولات الدار وأعضائها من نساء ورجال. زيارتي لدار يوكو هذه المرة كانت من أجل الاستفادة من ذلك التجمع الرائع للسيدات من منطقة المحرق لجمع أكبر قدر من أغاني المهد. لم تخل هذه الزيارة من الحفاوة والتكريم إلا أنها صادفت تلقي الدار خبر وفاة إحدى العضوات. اقترحت تأجيل اللقاء ليوم آخر لكن رغم أجواء الحزن إلا أن عضوات الدار بإشراف من الإدارة الكريمة واللاتي كن في انتظار لقائي معهن أصررن على بقائي واجتهدن في تقديم كل العون وأحلى الأغنيات وهن يرتدين الزي الشعبي وأمامهن وسط الحجرة سرير طفل تقليدي بداخله دمية تمثل طفلا نائما. خفف وجودي من حدة الحزن في المكان وخفف تجاوب العضوات من حدة حرجي من ذلك الموقف.

زيارتي لعائلة الباحثة سوسن إسماعيل من منطقة النويدرات كانت زيارة عائلية شعرت بأنني في بيتي وبين أهلي وحظيت بأغنيات مختلفة تماما مما دل على ثراء تلك المنطقة.

أما زيارتي لعائلة السيد محمد المعراج في البسيتين- المحرق- فمن الزيارات التي كان من المفترض أن تكون عائلية واجتماعية إذ هو بيت خالتي. كانت زيارة قصيرة التقيت بها بالعضوات الجدد في العائلة وأطفالهن إلا أنني خرجت منها بحصيلة لا بأس بها من الأغنيات وإن كنت أطمع بأكثر.

اكتشفت من خلال هذه الجولة القصيرة وتعدد المناطق التي قمت بزيارتها ، خصوبة وغنى البحرين في أغاني المهد. أدهشني أنه ما زال هناك كثير من الرواة الذين يملكون كنوزا من هذه الأغنيات و أمتعني استعدادهم للعطاء والتعاون ببساطة وعفوية وسخاء. أعادني ذلك إلى الأوقات السعيدة التي قضيتها في جمع أغاني المهد في الكويت منذ أكثر من خمسة وعشرين عاما وعوض حسرتي على فقد كل الرواة والراويات من كبار السن الذين التقيت بهم.

أعضاء فريق البحث الميداني الذين التقيت بهم كانوا جميعاً على قدر كبير من الحماسة والنشاط والجدية في العمل. كنت أتمنى أن يضم فريق العمل أعضاء أكثر ليتم التوازن فيما يتعلق بالمناطق المختلفة المراد تغطيتها حيث أن جميع أفراد الفريق ممن حضروا الاجتماعات ينتمون إلى البيئة القروية وما زال هناك عجز في عدد الباحثين الميدانيين للمناطق الأخرى رغم محاولاتي الحثيثة لتجنيد كثير ممن التقيت بهم أثناء زيارتي لدار يوكو وبعض العائلات في المحرق.

الأغاني التي يضمها هذا البحث هي المجموعة التي جمعتها شخصيا وفرديا فقط خلال هذه الجولة من منطقة المحرق والنويدرات وأبوصيبع. توفر لدي عدد أكبر من الأغنيات عن طريق بعض المواد المكتوبة التي استلمتها من بعض الباحثين المساعدين من خارج فريق العمل ومن بعض الرواة وبعض ما تم نشره وكلها من تراث القرى الشعبي ولذا ارتأيت أن أكتفي بما جمعته شخصيا ليتحقق التوازن في هذا البحث وأرجو أن تسنح الفرصة لنشر كل ما تم جمعه.

حال تواجدي في المملكة المتحدة وقت كتابة هذا البحث اعترضتني صعوبات عدة كانعدام المراجع التي أحتاجها من المطبوعات القيمة عن التراث الشعبي في البحرين مما نشره الأصدقاء من الباحثين في البحرين والتي تزخر بها مكتبتي في الكويت لكنني اجتهدت لتحقيق الأغنيات والبحث عن معاني بعض المفردات وتتبع جذورها وتفسير حكاياتها حسب استيعابي الشخصي لها وحسب خبرتي في هذا المجال وبالاستعانة بالقليل من الكتب المطبوعة التي توفرت لي وأخرى مما تم نشره على شبكة الإنترنت والتشاور مع القائمين على مجلة «الثقافة الشعبية» ممثلين بالأستاذ علي عبدالله خليفة الذي أسعفني في تفسير بعض ما أبهم علي من المفردات المحلية.

حرصت في هذا البحث على إضافة نبذة عن مناطق الجمع للتعرف على تأثير جغرافية المنطقة وأصول السكان ومعتقداتهم والمهن التي زاولوها عبر التاريخ وإن بصورة مختصرة اعتمادا على أغنيات المهد وما تعكسه الأغنيات من تقاليد



ومعتقدات. كان لكل منطقة زرتها لهجة مختلفة حاولت قدر الإمكان توضيحها بتشكيل الكلمات مستعينة بالتسجيلات الصوتية مع شرح معاني الكلمات ثم اجتهدت في تفسير الأغنيات حسب المعلومات التي استقيتها من الرواة لكن معظمها اجتهادات شخصية. كما أوردت بعض المعلومات عن اللهجات المحلية المتداولة في البحرين لتتم الإستفادة.

بهرني التشابه الكبير بين أغنيات المهد في البحرين وما يغنى للطفل في الكويت فاستسلمت للرغبة في عرضها دون التعمق في توضيح أوجه التشابه والاختلاف كي لا يتشتت الهدف الأساسي من هذا البحث وهو التعريف بأغاني المهد في البحرين وربما تسنح فرصة أخرى لدراسة مقارنة موسعة. كثير من الأغاني يكاد يتطابق وخاصة أغاني منطقة المحرق. أمتعتني الروايات المختلفة لكثير من الأغاني ذكرت بعضا منها في هذا البحث للمعرفة وللاستئناس مقاومة رغبة ملحة لأن أذكر كل الروايات إلا أن المجال قد لا يتسع.

يضم هذا البحث:

- لهجات مناطق البحرين
- نبذة عن كل منطقة
- أغاني الهدهدة أو التنويم
- مفردات من لغة الطفل
- أغاني الصباح
- أغاني الترقيص
- أغاني تدريب الطفل على مهارات معينة
- أغاني العناية بالطفل

اللهجات المحلية في البحرين:

تختلف لهجة أهل المحرق عن لهجة القرى اختلافا بينا كما تختلف اللهجات داخل مناطق المحرق و داخل مناطق القرى المختلفة من مكان إلى آخر رغم المسافة القصيرة التي تفصلها.

اللهجة البحرانية هي لهجة من لهجات اللغة العربية، يستخدمها أهل مملكة البحرين في المناطق القروية وأهل محافظة القطيف شرق المملكة العربيه السعودية.

تنطق اللهجة البحرانية بطريقتين: الطريقة القديمة التقليدية (التي تسمى الحلايليّة)، والطريقة الحديثة المستخدمة حالياً، وتنقسم الألفاظ إلى عدّة أقسام، منها:

- اللهجة البحرانية العامّة المنتشرة في معظم

قرى ومناطق البحرين وهي قريبة من اللهجة العراقية.

- لهجة أهل جزيرة سترة، وتستخدم في جزيرة سترة وضواحيها فقط، وهي تختلف قليلاً عن اللهجة البحرانية الأم.
- لهجة أهل عالي وبوري وهما وسط بين اللهجة العامة ولهجة أهل سترة ويتميزون بتفخيم الكلمات.
- لهجة أهل العاصمة المنامة ورأس الرمان وهي اللهجة الهادئة وهي الأقرب للهجة القطيف.
- لهجة أهل الدراز[1] .

ملاحظات حول اللهجة البحرانية :

- يقلب حرف الكاف(ك) إلى شين (ش) للتأنيث ويسمى ذلك بالشنشنة.
  مثال: يالمسعدة جاتش حماتش
- يقلب حرف الذال(ذ) إلى دال(د).
  مثال: هذاك – هداك
- يقلب حرف الظاء(ظ) إلى الضاد(ض).
  مثال: يحفظ الله – يحفض الله
- يقلب حرف القاف(ق) إلى الجيم المصرية أو (G).
  مثال: قال – جال أو Gal
- يقلب حرف القاف أيضا إلى جيم (ج).
  مثال: صديق – صديج
- تقلب الثاء(ث) إلى فاء(ف).
  مثال: ثلاثة – فلافة
- إضافة نون (ن) إلى بعض كلمات صيغة المخاطبة.
  مثال: إنتي – إنتين / أنتم – إنتون

ملاحظات حول اللهجة المحرقية:

اللهجة المحرقية نجدية الأصول و كانت في الخمسينيات ذات طابع خشن تحمل بوضوح النبرات النجدية وخاصة لهجة أهل الرفاع والزلاق وجو وعسكر ولكنها بدأت تلين وترق بعد تمدن المجتمع وارتفاع مستوى المعيشة وزيادة الاتصال المكثف بالبيئات الحضرية العربية والاجنبية. لكن رغم هذه الفروق الواضحة فقد بدأت تظهر لهجة موحدة تجمع الإثنتين يتضح ذلك في لهجة أهل البسيتين و لهجة أهالي حي الحياك في مدينة المحرق، فالناس هناك خليط من المذهبين (السني والشيعي) ولهجتهم واحدة يصعب التمييز بينهما بسبب الاختلاط الاجتماعي هناك وهذه اللهجة ذات طابع محرقي محض[2].

أهم مظاهر اللهجة المحرقية هي الليونة والإمالة. الإمالة كما عرفها النحويون هي أن تنطق بالفتحة الطويلة (الألف) مائلة نحو الضمة:

مثال: صباحك صباحين – صبوحك صبوحين

- يقلب حرف الكاف (ج) بثلاث نقاط أي(CH) في منطقة المحرق.
  مثال: يا لمسعدة ياتج حماتج
- يقلب حرف الجيم (ج) إلى ياء(ي)
  مثال: جالس– يالس

أغاني التنويم

الهدهدة: هَدْهَدَهُ، حرَّكه كما يُهدْهَدُ الصبيُّ في المَهْد. وهَدْهَدَت المرأةُ إبنها أَي حرَّكَتْه لِينام، وهي الهَدْهَدَةُ. وفي الحديث عن النبي، صلى الله عليه وسلم، أَنه قال: جاء شيطان فَحَمَلَ بلالاً فجعل يُهَدْهِدُه كما يُهَدْهَدُ الصبيُّ؛ وذلك حين نام عن إيقاظه القَوْمَ للصلاة. والهَدْهَدَةُ: تحريك الأُم ولدها لينام.(لسان العرب– هدد)

تسمى في البحرين أغاني(التهويد) أو المهوداة ويقال أيضا تهوي عليه أو تلولي عليه.

المهوداة : من التهويد. قال إبن جَبَلَةَ: التهويدُ الترجيعُ بالصوت في لين. والمُهَوِّدُ: المُطْرِبُ المُلْهِي والمُهاوَدةُ: المُوادَعَةُ. والمُهاوَدةُ: المُصالَحَةُ والمُمايَلَةُ. (لسان العرب–هود)

تقول الأم :

أهود عليك بالله والله يحرسك
والقلم واللوح والقرآن هو مدرسك

إملولاة: مشتقة من لولو Law law وتعني النوم في لغة الطفل. ومنها الفعل تلولي عليه أي تلولي الأم على طفلها لينام .

تقول الأم :

لولو لولو

لولواش يا يمة هلولو

ترقد بنيتي رقدة هنية

رقدة الغزلان في البرية

إمهاواة: مشتقة من هووا: Who-waتعني أيضا النوم في لغة الطفل ومنها الفعل تهوي عليه. تقول الأم :

هوا هوا يا لهادي

محمد ساكن الوادي

هوا هوا يا سنادي

لامايي ولا زادي

محمد شفيع العبادي

هوا هوا

هناك كلمات أخرى تستخدم في بداية أغاني التنويم مثل(هرورو- أهو- هلو):

هرورو هرورو

يا رمان البحرين

بعدك كرورو

ويا رمان البحرين

حص معا لولو

وأيضا:

أهو وليدي أهو

يرقد وليدي وينام

بفضل الله ينام

وبحفظ عيسى وموسى

والنبي عليه أفضل السلام

وأيضا:

هلو لو.. هلو لو

نام يا محمد يا صغير

نامت كل العصافير

نام يا نونو يا صغير

نامت كل العصافير

إمناخاة: وهي عند أهل المحرق ويبدو أنها تحريف (المناغاة) وتطلق على كل ما يغنى للطفل.

بعض مفردات لغة الطفل قبل السنة الثالثة:

دادا: الطفل الصغير
إمبو أو إمبواه : الماء
أووف: الطعام وخاصة الأرز
نانا: الطعام المحلى أو الحلويات
كخ: الشيء القذر تستخدم لنهي الطفل عن تذوقه
وع: الشيئ القذر لنهي الطفل عن لمسه
دودو: الجرح المؤلم ، الإصابة أو المرض
أح: لنهي الطفل عن الاقتراب من الأشياء الخطرة كالنار أو الأدوات الحادة مثلا.
أح دودو: للتحذير مما يمكن أن يضر
باح: اختفاء الشيء أو عدم وجوده
عطا: أعطني
أووأوو: الشيء المخيف
هداهدا: المشي
نيني: الثوب الجديد أو النظيف
عاعا: فضلات الجسد(الخروج)
تيتي: الطيور المنزلية (الدجاج ، البط)

إعداد الطفل للنوم: يلف الطفل جيدا بالقماط ويسمى(المهاد) وهو قطعة من القماش الأبيض على شكل مثلث طول أضلاعه متر تقريبا. يثبت المهاد بحزام طويل من القماش ذاته يلف حول جسد الطفل حتى قدميه ويعتقد أن إحكام لف الطفل بتلك الطريقة يساعد على تقويم عظامه وتهدئته أثناء النوم حيث يعيق ذلك حركة ذراعيه وساقيه اللاإرادية التي قد تقلق نومه كما تحميه من البرد في الشتاء. تختار الأقمشة القطنية لفصل الصيف وأقمشة أكثر سماكة للشتاء ومنها ما يسمى (الفنيلة) أو كما يطلق عليه في مصر(الكستور).
تنويم الطفل : تتربع الأم على الأرض وتضع الطفل على حجرها راقدا على أحد جانبيه ثم تبدأ بالغناء وهي تربت على كتفه أو على ظهره بخفة ويسمى ذلك (التدبيخ) أو تجلس الأم

ممدة ساقيها وتضع الطفل عليهما بحيث يكون رأسه عند قدميها ثم تقوم بأرجحة الساقين إلى اليمين واليسار وحين ينام الطفل ينقل إلى سريره وأحيانا تضع الأم طفلها في السرير مباشرة بعد إرضاعه وتمهيده (لفه بالمهاد) ثم تهزالسرير وهي تغني له حتى ينام.

أنواع أسرة الطفل :

المنز: وهو سرير هزاز مصنوع من جريد النخل ترتكز قاعدتاه الأمامية والخلفية على غصنين مقوسين من الجريد فيتمايل السرير عند هزه.

المنز في دول مجلس التعاون الأخرى عبارة عن صندوق من الخشب يعلق في سقف البيت أوغصن شجرة.

الكاروكة: وهوسرير مصنوع من الخشب الفاخر تزينه عادة النقوش المحفورة و المرايا الصغيرة ويكون الصندوق معلقا بين عمودين خشبيين تصلهما عارضة خشبية فيكون كالأرجوحة.

الحبلين: وهو عبارة عن قطعة من القماش موصول طرفاها بحبلين يعلقان في سقف الحجرة مثل الHammock ورد ذكره في أغنية من أغاني المهد من الكويت:

أهزك بالحبلين والله يارك

نبين حوريين يا عيني تحت خدارك

الخدار: وهو غطاء ينشر على سرير الطفل ويسمى أحيانا (كِلّه) لحمايته من الحشرات وحجب النور ويكون عادة من التور أو القطن حتى لا يحجب الهواء عن الطفل ولا الرؤية عن الأم.

اليوامع: يعلق على المنز والكاروكة زينة ملهية للطفل تسمى (يوامع) أي جوامع ومفردها (يامعة) أو (جامعة). (اليامعة) أصلا حقيبة من الجلد على شكل مثلث كان يحفظ في داخلها الطلاسم أو الآيات القرآنية للحماية من الشرور تلبس كعقد حول الرقبة أو حول الزند. اليوامع في سرير الطفل هي مجموعة من الأقمشة الملونة تخاط على شكل مثلثات متصلة بخيط طويل تتدلى منها مثلثات أصغر أو حبات من الخرز يلتهي الطفل بالنظر إليها أو يحاول مد ذراعيه للإمساك بها.

أغاني التنويم

تتميز أغاني تنويم الطفل بألحانها الرتيبة المتكررة التي تساعد الطفل على الاسترخاء والنوم وتنقسم إلى عدة أقسام منها :

أغاني الذكر : وهي الأغاني التي يُذكر فيها الله سبحانه وتعالى وأسماءه الحسنى والملائكة والرسل والصالحين وسور القرآن الكريم لتحصين الطفل من الشيطان والعيون الحارة الحاسدة والأعداء من أقارب وغرباء.

أغاني الشكوى: وفيها تعبر الأم عن أحزانها من قسوة الأهل والزمن والظروف.

أغاني الحب: وفيها تعبر الأم عن محبتها للطفل أو لزوجها الغائب.

أغاني مستمدة من الحكايات الشعبية: وهي أبيات من الشعر وردت في بعض الحكايات الشعبية وهي عادة أبيات حزينة.

أغاني من منطقة البديع:

قرية أبوصيبع

تقع أبو صيبع في ضواحي عاصمة مملكة البحرين – المنامة – في منطقة ما يعرف بقرى خط شارع البديع (شمال الشاخورة وشمال شرق مقابة)، ويمر هذا الشارع بها من جهة الشمال حيث تمتد على مسافة حوالي كيلومترين بين دوار (أبوصيبع – كرانة) وما بعد دوار (الشاخورة – جنوسان) للقادمين من جهة المنامة، وتقع في الجهة الشمالية من جزيرة البحرين على خطوط التقسيم الطولي والعرضي (50‘30 شرقا، 26■13 شمالا)، وهي من الناحية الإدارية تتبع للمحافظة الشمالية وتتكون من 3 أحياء (الفريق الشرقي، الفريق الوسطي ((الشمالي والجنوبي))، الفريق الغربي) و4 مجمعات سكنية، وتضم عددا من المساجد والمآتم والمؤسسات. يبلغ عدد سكان المنطقة ما يقدر بـ4000 نسمة. تحتوي هذه المنطقة على أرض زراعية خصبة وعلى عدد من عيون الماء الطبيعية يصل إلى العشرات

مما جعل بيوتها محفوفة بالنخيل والمزارع التي تشكل الغالبية من مساحتها ، ومؤخرا اندثرت كل العيون ومعظم المزارع من القرية لعدة أسباب وعوامل منها طبيعية ومنها بشرية. السيدات اللاتي التقيت بهن من قرية بوصيبع روين لي حكايات كثيرة عن تلك الأيام وعن جودة منتجات تلك المنطقة من خضار وخاصة الطماطم والخيار والبطيخ التي ما زال طعمها اللذيذ عالقا في الأذهان والأفواه وهن يأسفن لاندثار تلك الحرفة. كما يذكرن حفلات إعداد العريس والعروس للزواج والاغتسال والغناء حول عيون الماء.

كانت الزراعة هي الحرفة الأساسية لأهالي القرية يليها بصورة ثانوية تربية المواشي إلا أنهم اشتهروا بمهن حرفية أخرى من أهمها صناعة النسيج، فقد كانت أبوصيبع وحتى وقت قريب من أشهر قرى البحرين في صناعة النسيج العالي الجودة، وخاصة ما يعرف بالرداء الصيبعي. إلى جانب امتهان بعض الأهالي للتجارة ولبعض الصناعات الحرفية البسيطة التي تعتمد على منتجات سعف النخيل .

هناك حكاية عن سبب تسمية هذه القرية بأبي إصيبع تقول أن الحاج علي الملقب بأبي صبع (تصغير للإصبع حيث أن المذكور كان لديه إصبع زائدة في يده) وأصله من قرية جد الحاج ،تراهن مع نفر من قرية الشاخورة على التسابق في النزول عند عين السوق. لكن ما أن أصبح الصباح إلا والحاج علي قد نزل هو وعشيرته عند عين السوق وبنى مسكنا في موقع ما يوجد به الآن بيت المرحوم (سيد علي النجار)، وعرفت هذه المنطقة وهذا التجمع السكني بمنازل أبي صبع وحرّفت على مر الزمان لتصبح (أبو صيبع). هذه رواية يتناقلها الأباء عن الأجداد حول سبب التسمية بهذا الاسم لكن لم يثبت بالتحديد تاريخ قيام القرية أو بناء أول منزل بها أو ما شابهه ، حيث أن المنطقة مسكونة منذ مئات بل وآلاف السنين حسب الشواهد الأثرية الموجودة بالمنطقة، لكن ما هو ثابت ، ومن خلال التسمية حينما تمر في كتب السير والأعلام ، فإن عمر تسمية أبو صيبع لا يقل عن 500 سنة هجرية على الأقل.

توالى العمران والمساكن في المنطقة على مر العصور بسبب غنى المنطقة بالعيون والمياه العذبة والأرض الخصبة ، وكان يوجد بها عيون تضاهي أشهر و أقوى العيون في البحرين مثل عين السوق وعين زامل (توجد في مزرعة عربية) وعين الصبخة (وراء مجمع المنصور) والعينين الأخيرتين (زامل والصبخة) لم تكونا في الوقت القريب في قوة وشهرة العيون الأخرى، لكن سبب ذكرهما على حسب ما يقول الرواة أنه قبل حوالي 1350 سنة، أي في عهد الأمويين قام الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان أثناء قضائه على إحدى الثورات في الجزيرة بطمس 7 عيون في البحرين وسدها سدا نهائيا ومن ضمنها العينان المذكورتان. ومن أشهر العيون التي تم طمسها في ذلك الوقت هي (عين السجور) في منطقة الدراز والتي تقول بعض الروايات أنهم حاولوا سدها بالصخور لكن لم يفلحوا في ذلك لشدة قوة تدفق الينابيع ، فأشاروا على قائد الجيش باستخدام أكياس مملوءة بنوى التمر فقام بذلك وأفلح في سد الينابيع ولو إلى حين، لكن الأهالي قاموا باستخراج هذه العيون مرة أخرى لكنها لم تعد لقوتها وتدفقها السابق .

شهدت منطقة أبو صيبع في الفترة التي امتدت لعدة قرون وانتهت قبل مائة سنة الأخيرة تطورا من ناحية ازدياد رقعتها وعمرانها وعدد سكانها ، فقد كانت لفترة أكبر تجمع سكاني على مستوى المنطقة، والأهم من ذلك فقد كانت منطقة أبو صيبع منارة للعلم والعلماء وقد ازدهر العلم والأدب في القرية حتى أن بعض الرواة يقول أنه وصل في إحدى الفترات لوجود ما يقارب ال 40 عالما في وقت واحد، وأنه عندما يأتي وقت الصلاة فإن كل عالم يطلب من الآخر أن يتقدم للصلاة ، وفي النهاية يختارون الأكبر سنا ليؤمهم في الصلاة.يروى أن مقبرة أبو صيبع تحتوي على قبور ما يقارب ال 70 فقيها وخاصة في مسجد الشيخ على (الوسطي)، في جانب مسجد (أبو عنقود) الذي كان مدرسة وحوزة علمية يتم تدارس العلوم والمعارف فيها (لهذا السبب أصبح هذان المسجدان متجاورين) ويقال أن مسجد أبو عنقود سمي بهذا الاسم لأنهم وجدوا فيه عنقودا طازجا من العنب لم يكن في أوانه أو فصل زراعته، حيث أنهم



سابقا لم يكونوا يستوردون الفاكهة والخضار ، بل كانوا يزرعونها في أرض البحرين الخصبة الطيبة.

أغاني الذكر:

لا إله إلا الله دُوْمْ[3]

كِل ساعة وكِل يومْ

لا إله إلا الله دومْ

كثر الصلاةْ ويا الصومْ

لا إله إلا الله صليتْ

عن عين جارة البيتْ

لا إله إلا الله ومنشرهْ

عن عين رَيّالْ ومَرهْ

لا إله إلا الله رايحْ

عن عين الجاي والرايحْ

لا إله إلا الله تحرسهْ

في منامه وليلة عرسهْ

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

لا إله إلا الله صليتْ

عن عين عَذرا في البيتْ[4]

لا إله إلا الله وناشِرهْ

عن عين ريال ومرهْ

عن عين مِعْرِس وعروسْ

وعن عين طُوْلات لِضروسْ[5]

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

تحصن الأم طفلها بذكر الله وتوحيده ليحميه من العين والحسد ويعتقد أن عين البنت العذراء

تصيب بالحسد لأنها تتمنى أن يكون لها زوج وطفل و المتزوجون حديثا يعتقد بأن عيونهم حارة لتشوقهما للأولاد وربما يعتقد أن من لهن أسنان طويلة لهن قدرة قوية على الإصابة بالحسد مثلما التحصن ممن له عيون زرق وأسنان فرق أو كما يعتقد بأن الأعور نظال. أي يصيب بالعين.

لا إله إلا الله إتدُّومَهْ

تحرْسهْ وتدوم غْمومَهْ[6]

الراوية السيدة رباب عبدالرسول سلمان

لا إله إلا الله قُولْ[7]

والصلاةْ على الرسولْ

الراوية السيدة رباب عبدالرسول سلمان

إلا إله إلا الله

دَفْع الْبِلا[8] **بذكرْ الله**

الراوية السيدة رباب عبدالرسول سلمان

عوذِتك بالله وياسين[9] **أو عوذ بالله**

عن عيون الشياطين

عوذتك بالله ورسول الله

عن عين ما تذكر الله

عوذتك بالله والنِّبِي

عن عين الغريبْ والأجنبي

عوذتك بالله ونِبِيَهْ

عن عين كِل نَشْمِيّهْ[10]

عوذتك بالله

عن عين خلايقْ الله

عوذتك بالله ونِبِيّهْ

عن عين صبي وبْنَيّه[11]

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان والسيدة رباب عبدالرسول سلمان

عُوذْ عليك باللهْ والنِبي جارِكْ (أو أهود عليك باللّه)

والْقَلَمْ واللّوح والقرآن في دْيارِكْ

عوذ عليك بالله والنبي يْحرْسِكْ (أو أهود عليك بالله)

والقلم واللوح والقرآن هو مْدَرْسِكْ

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

تعوذ الأم إبنها بالله سبحانه وتعالى وتحصنه بإسمه وبإسم الرسول صلى الله عليه وسلم وتدعو أن يشب عالما بدينه. المراد باللوح هو اللوح المسطور أي اللوح المحفوظ المذكور في القرآن وقد كتب الله فيه مقادير الخلق، قبل أن يخلق السماوات والأرض. كل الأشياء مكتوبة في اللوح المحفوظ الذي أمر الله القلم فكتب فيه كل ما هو كائن إلى يوم القيامة . وذكر أن القلم هو ثالث ما خلق بعد الماء والعرش.

صلوا على المُصطفى

وصلوا على الهادي

صلوا على اللي

بْنورهْ تارِس[12] **الوادي**

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

صلوا على المصطفى

صلوا على المختارْ

صلوا على مِن بنى قُبةِ

في أرض طيبة دارْ[13]

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

صلوا على المصطفى

وصلوا على الهادي

صلوا على من قُبِّتَهْ

في أرضْ بغدادي[14]

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

يا ناسْ صلّوا على سيدي رسول الله
سيدي محمد وساداتي رجال الله
من شكْ في دينهم كافرْ لعنهْ الله

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

أغاني الحب والشكوى:

صَبّحْتْ ما صَبّحْ مَسّيْتْ ما رَدّوا
عقارب السودْ من غيرانْهُم ردّوا
وعقارب الرّمِل حين يِلْدغْ الواحدْ[15]
عند الْمُقابَل صِديجْ[16] وفي الْقُفا جاحِدْ
صَبْحِك بالخير ياللي مْشَمّلْ[17] ورايحْ
يا سِيْسَبان الْعَقُل يا عَنْبَرْ الفايحْ

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

هذه الأغنية من أغاني الحب والشكوى تشكو فيها ذلك الإنسان الذي تحبه لكنه لا يرد التحية لا في صباح ولا مساء ولا تستجيب لها إلا العقارب السوداء في جحورها وربما المقصود بها المنافقون ممن حولها الذين يلتقونها لقاء الأحبة لكن يطعنون بها في غيابها ورغم ذلك تستمر في تحية ذلك الإنسان الذي سلب عقلها وهو يبتعد ليبقى ريحه عالقا في الأجواء كريح العنبر الفواح.

هَلولو هَلولو
صَبّحْتْ ما صَبّحَوا
مَسّيْتْ ما ردّوا
عقاربِ السّود من غيرانهم ضَجَوْا
عقارب الرّمِلْ حَي يِزوْمَهْ حَيْ[18]
عندي مْقابَل حبيبي في قُبْتَهْ حَيْ[19]
ما أغيب عنهم لو في العِزِرْ[20] يَرموني

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

هذه الأغنية تشبه الأغنية السابقة إلا أن الحبيب هنا هو أحد الأئمة أو من آل البيت. لقاؤه في قبته هو كالحج بالنسبة لها ولن يصرفها عنه أحد مهما بالغوا في تعذيبها.

أحِبْكُم حين وأنسى حين وأذْكُر حين
وما زادني في مَحبّتكم سوى التَمْحين[21]
أحِبكُم كثُرْ ما تحملْ فْروخْ[22] اللّوزْ
وكثُر ما تحمل الْخِشبانْ[23] هِيْلْ وجُوْزْ

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

محمد يا جَبْرِتي[24]
ومريم يا غاتي[25]
يا فوق كِلْ دَخلي[26]
يا فوق كِل الِمْحَزّاتي[27]
محمد يا جَبْرِتي
تبني عَليّهْ سورْ
بيَتْكِ عَمارَهْ وسَيْفكْ عالعِدا[28] مَشْهورْ
محمد يا جبرتي يا نورْ عينيهْ
محمد يا خاتم الْمَوْلوج بايديّهْ

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

تخاطب الأم إبنها في هذه الأغنية لكنها أيضا تذكر إبنتها ويمكن أن يكرر إسم الطفل الواحد أو يذكر أخوه أو أخته وتناديه(يا جبرتي) أي من يجبر ويطيب خاطرها ويغنيها إن أصابتها فاقة(يا غاتي) أي سيدي وهي كلمة للتدليل وتعبر عن التقدير تستخدم كثيرا في العراق ثم تذكر ما تتمنى أن يقدمه لها حين يكبر وهو أن يبني لها بيتا آمنا وتدعو أن يكون بيته عامرا وسيفه مشهورا على أعدائه غالبا لهم دائما فهو نور عينيها وقريب ملاصق لروحها كالخاتم حول إصبعها.

حبيبي يا قُمَر وحبيبي يا شمسْ
حبيبي يا هْلال هَلْ ليلةْ عِرْسْ


الراوية السيدة أم فريد

حبيبي بليلتي جيْنا لْقَبلاكُم[29]

وليلة السبت عنا وشْ[30] عدّاكُم[31]

غِبتوا عن القلب وحاشا القلبْ ينساكمْ

حياكم الله وحيا الله مْحيّاكُم

يا طَيِّبينْ اللِّبن في الزِّيْن[32] مَحْلاكُم[33]

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

تخاطب الحبيبة حبيبها وتشبهه بالقمر والشمس والهلال الذي أطل في ليلة فرح . وقت بوعدها بلقائه لكنه لم يذكر ولم يحضر إلا أنها لم تنسه في غيابه فتحييه في البعد وتذكر طيب أصله ومنبته ومرباه وجماله.

وصْوَيحِبي[34] يُمّهْ في الْمُعَلِّمْ كِنتْ أنا ويّاهْ

قالَوا عليّ عْدايْ واحْرُموني إياهْ

عسى مِن حرمني حبيبي يحْتِرمْ دِنياهْ

ويْموتْ حَسرهْ وعِندي ينْعِتونْ إدْواهْ

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

الحبيبة كانت رفيقة حبيبها عند المعلم(الكتاب) وشى بهما الأعداء فحرمت من رؤيته ولقائه وهي هنا تدعو على من حرمها من حبيبها أن يحرم من الدنيا وأن يمرض وتشتد حسرته ومرضه وأن لا يجدوا له دواء إلا عندها لتحرمه منه.

ولهذه الأغنية روايات أخرى:

لي صويحبن في المعلم كنت أنا وياه

جارت عليه الأعادي واحرموني اياه

يعل اللي حرمني ولفي ينحرم دنياه

ويطيح وجعان وعندي ينعتون ادواه

لا انعت ولا اداوي واقول الرب لا شافاه[35]

هذه الأغنية تشبه أغنية من أغاني المهد في الكويت:

لـولواه يـمة لـولـو

يـا مـلا عــيني لـولـــو

يـمة رابــعـــت واحـد

وصــارت ربـعـتـه خرقـة

رابـعـت ثاني ولا خلى ولا بـقـى

رابعت ثالث وصارت ربعتـي ويـاه

اللي حرمني من وليفـي يحترم دنياه

واطلب مـن اللـه يحترم جنته ورضـاه

ويطـيح ميهـود وعندي ينـعتون دواه

وسحن وداوى وأقول للرب لا يشفاه[36]

تشتكي الأم في الأغنية الكويتية من سوء حظها في الزواج. حياتها مع زوجها الأول كانت تعيسة أما زوجها الثاني فلم يترك عملاً سيئا لم يقم به وربما يكون قد استولى على أموالها ومـمتلكاتها أو تزوج عليها. أما الثالث فقد وجدت معه كل السعادة والحياة الطيبة إلا أن هناك من تدخل ليفسد عليها حياتها ويفرق بينها وبين زوجها الذي أحبها وأحبته وهي هنا تدعو على من حرمها من وليفها وزوجها وتتمنى له المـوت وأن يحرمه الله من رضوانه ورضاه وجنته وأن يصيبه المرض وأن يكون دواؤه الـوحيد عنـدها لتـمنعه عنـه وتزيد ذلك بدعائها ألا يشفيه الله أبدا .

وصْوَيْحِبي ما بَغاني وإيشْ[37] أسوي فيهْ
لا هو بغاني ولا ني قادرْ أنْسِيهْ
وحبيبي زَوّدْ البْطّيخْ مِن لِبّهْ[38]
وحبيبي راح لكني أنا أحبهْ

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

تشتكي المرأة في هذه الأغنية من حبيبها الذي لا يبادلها المحبة والذي زاد من عناده لها كما يزيد زارع البطيخ محصوله من إعادة زرع الحبوب التي بداخله أي (زاد الطين بلة) بهجره لها وابتعاده لكنها ما زالت تحبه وتذكره.

يا ليتني والحُبْ في بِستانْ
والخوخْ والرُّمانْ بآيدينا
يا ليتني والحُبْ فُوق فْراشْ
وزولِيّه[39] أُمْ ألفين[40] تْغطينا
أو زولية أم لَكّينْ[41] تغطينا
وماي وقعدةْ الحلوين يْسلينا
..........وصعدت ليه فوق
ومَلعون أَبو مِنْ جا يْوَعينا[42]

الراوية سيدة أم مجيد

تحلم المرأة في هذه الأغنية بلقاء غرامي مع حبيبها وسط بستان وهما يستمتعان بالرمان والخوخ ثم تحلم بأن يضمهما سرير واحد وأن يغطيهما غطاء فاخر وقربهما ماء عذب يتبادلان الأحاديث المسلية وتلعن من يحاول أن يفسد عليهما تلك الخلوة الطيبة.

أغاني من الحكايات الشعبية:

نامي بْفَيْ[43] الضّحى يا مِسْعِده[44] نامي
رَيْلِجْ تَغَيّرْ وتِبَعْ سوق الْغلا[45] الْحامِي
وإن جِنت[46] أنا خُوج[47] مِن نَسِلْ لَكرامي
لا عادْ شَمْلِج وشَمْل النّذْل يِلْتامِي
يا خوي إن طابْ طِبْنا
ومن عافِنا عِفْناه ولا عليك بِلَزامي[48]

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

هذه الأبيات من حكاية شعبية عن إمرأة كانت واثقة من وفاء زوجها لها وكانت تعيش سعيدة هانئة حتى يكتشف أخوها خيانة زوجها لها فيغضب ويذهب لبيت أخته فيجدها نائمة وقت الضحى في فيء حوش دارها كعادة النساء الهانئات المدللات ليخبرها بأفعال زوجها ويقسم بكرم أصله أن لا يترك أخته ضحية لذلك الزوج الخائن فتطلب منه أخته أن لا يحزن ولا ييتئس بظنه أنه قد تسبب في هدم حياتها الزوجية ولا حاجة له أن يلزم أو يجبر زوجها على تطليقها لأنها ستفارقه بإرادتها.

هذه الحكاية تشبه حكاية كويتية إلا أن من يكتشف خيانة الزوج فيها هو الأب ويقول:

نامي يا مسعدة بفي الضحى نامي
ريلج تغير ولقى سوق الغلا حامي
وإن جنت أنا أبوج وضمام الأيتامي
لا عاد شملج وشمل النذل يلتامي[49]

أغاني الترقيص:

ترقيص الطفل هو حمله بوضع يد تحت مؤخرته والأخرى خلف ظهره وهزه إلى الأسفل والأعلى في الشهور الثلاثة الأولى أوإسناده من الإبطين ليقف وقدماه على بطن الأم بعد الشهر الثالث والرابع فتلاحظ الأم أن الطفل يدفع بقدميه ليحاول القفز وهي تغني له . في الأشهر التالية إن كان الطفل قادرا على الجلوس فيترك جالسا وتغني له الأم وتصفق ليتعلم التصفيق وتحريك الذراعين بعد تعلمه الوقوف يترك ليرقص منفردا.

أهم ما يميز أغنيات الترقيص هو الألحان السريعة المرحة والفرق الواضح بين أغاني البنات والأولاد كما يذكر فيها كثيرا إسم الطفل في بداية الأغنية كما تذكر فيها بعض الصفات التي يتميز بها كلون بشرته أو

تقاطيعه أوحالة أهله المادية ومركز الوالدين بين الأهل أوفي القبيلة. تعكس أغاني الترقيص كثيرا من العادات والتقاليد المتعلقة بدورة الحياة الإجتماعية.

أغاني الصباح

صَباحِك صَباحِيْن
صَباحْ الْكِحِلْ بِالْعَيْن
صباح الناسْ مَرة
وصَباحِك ألِفْ وأثْنِينْ

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

تحيي الأم طفلها وتخبره أن صباحه يعد بصباحين عندها وإن حيت الناس مرة فستحييه أكثر من ألف مرة.

صَباحِك صَباحِكْ
لُولِي الْبحرْ مِسْباحِكْ
والْبَيْنْ ما يِنْدَلَكْ
ولا يِسْمَعْ صْياحِكْ

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

تحيي الأم طفلها حين يستيقظ في الصباح بهذه الأغنية وهي تصبح عليه وتتمنى أن تكون حبات سبحته حين يكبر من اللؤلؤ.

أغاني مشتركة للبنات والأولاد

كِيْسْ رْبابي[50] في الْمخابِي[51]
وْطَنّةْ حْيُولْ[52]
عَريْشْ[53] مْقابِلْ الشِّمالْ
إسْمَعْ يا بِلْبُولْ[54]
عباسْ ساقْ حْمارْتَهْ
يَبْغي الْمنامَة[55]
شِرْطَتْ عَليهْ مْرَيْتَهْ[56]
خِذْلِك إعْمامَهْ
وإلْبَسْ وْزارْ[57] مْشَخْبَطْ[58]
حِتى تْصيرْ حْلِيوْ[59]

الراوية السيدة أم سامي العصفور

هذه الأغنية ليس لهاعلاقة بالبنت أو الولد لكنها من الأغنيات الهزلية التي كانت تردد قديما فتغنيها الأم لطفلها لترقيصه وللتسلية. تحكي الأبيات عن رجل إسمه عباس يعيش في عريش مقابل جهة الشمال جدران العريش من الجريد والسعف لا تحجب الصوت وسمع الناس صوت النقود ورنة خلاخيل زوجته وأصواتهما وهما يتحاوران. عباس أعد نقوده واستعد للذهاب للمنامة لأداء عمل وحين ركب حماره اشترطت عليه زوجته أن يغير ثيابه ويرتدي إزارا ملونا وعمامة ليصبح حسن المظهر فيكون أكثر إقناعا.

اللّي ما يْقولْ لِك يا عيني
يِعْمَى مِنْ إثِنْتَيْني[60]
اللّي ما يْقولْ لِك مَرْحبا
ما عاشْ في بَيْتَهْ رُبا[61]

الراوية السيدة أم سامي العصفور

تشبه هذه الأغنية أغنية أخرى من أغاني المهد في الكويت:

اللي ما تقول لك يا عيني
تعمى من الثنتين
ويموت ريل صباها ويكثر عليه الدين
واللي ما تقول لك يا شكر
لا عاش في حيها ذكر
غير العيوز وبنتها
والشايب محني الظهر[62]

أمي وحَبايِبْها[63]
وكِلْ الْخَيْرْ صايبْها
تاكِلْ وتِخِشْ[64]
عَدُّوتْها[65] مِن الشِّباكْ

إعْويْناتْها[66] تِبِخْ[67]

الراوي حسين محمد حسين الجمري

تغني الأم لإبنتها وتتمنى أن تنال كل الخير هي وبناتها مستقبلا وأن تغيظ ضرتها بما يدللها به زوجها. الحبايب هن دائما البنات أما العدوة فهي غالبا الضرة في الأدب الشعبي لدول مجلس التعاون.

يا دُوِيّه[68] يا دُوَا[69]

صارْ حُبّي وإسْتُوى

ولا إحتاجْ إلى دُوَا

الراوي: حسين محمد حسين الجمري

تخاطب الأم في هذه الأغنية الدواء وتقول له أن طفلها حبيبها قد تحسنت صحته وكبر دون أن يحتاج إلى دواء. نقول في الأمثال في من لا يرجى شفاؤه أو المشكلة التي ليس لها حل(لا دوا ولا دوية).

يا دُوِيّه صِيريْ زَيْنْ

حَمْري لِي الْخَدّيْنْ

مَتْني لِي الْفُخْذَيْنْ

الراوي حسين محمد حسين الجمري

تطلب الأم من الدواء أن يكون نافعا لا يشفي فقط ولكن يضفي البهاء والرونق على وجه طفلها ويعمل على تسمينه وامتلائه.

يا دُوِيَه شَبْشِبي

في بْطَيْنَهْ هالصّبِيْ

والصلاةْ على النّبي

الْهاشِمي الْعربي

الراوي حسين محمد حسين الجمري

ترجو الأم أن يطيب الدواء في بطن إبنها وتصلي على النبي عليه السلام لتحصنه.

أغاني البنات:

تتميز أغاني ترقيص البنت بذكر جمال البنت وطيبتها وأهميتها في مساعدة الأم في أعمال البيت كما تتميز بذكر الأب فهو الذخر والسند والأمن والأمان. البنت أقرب للأم لكن محبتها عادة أكبر للأب كما أن مشاعر الأب نحو إبنته أدفأ وأعمق منها نحو الولد كما أن الأب يدلل إبنته بشكل مختلف كما تدلل الأم إبنها وتخاطبه كالحبيب.

سَلامَتْها تِدومْ

قُمَرْ بَيْن النِّجومْ

الراوية رباب عبدالرسول

سَلامَتْها تْلالِي[70]

قُمَرْ بأولْ لِيالي

الراوية رباب عبدالرسول

هَلُو هَلُو هَلّتْها

والْغاليه عِنْدْ عَمّتْها

جابُو[71] سَمَكْ خِطْبَتْها (يابوا سَلّة قُفْلَتْها)

وَدُّوهْ[72] لْجَدّتْها[73]

قالتْ أنا ما أريْدَهْ

رِدُّوهْ لُمّهْ[74] تْزيدَهْ

الراوية السيدة رباب عبدالرسول وسيدة أم مجيد والسيدة أم جعفر

البنت في هذه الأغنية عزيزة غالية عند عمتها وهي أم الزوج يحضرون هدية زواجها حسب تقاليد الزواج في القرى[75] وهي عبارة عن مرحلة سمك وتعني سلة سمك ومرحلة خبز يقدمها الزوج لأم العروس بعد الزفاف إلا أن جدتها تطلب أن تعاد الهدية لأم الزوج لتزيد الكمية.

هلو هلو هلتها

والغالية جدتها

جابو سمك خطبتها

ودوه لعمتها

قالت أنا ما أريده

روده لأمها تزيده

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

هَلُو هَلُو هَلُوهَا
وإمْن[76] الذّهبْ مَلُوها
إثناعشر حبشية
خِدّام في بيت أَبُوها

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

البنت في هذه الأغنية من عائلة ثرية عندها كثير من الحلي الذهبية وتخدمها إثنا عشرة خادمة من الحبشة.

الْغالْية دَلّلوُها
والْغالْية عند أبُوها

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

لِبْنَيّهْ دَلّلوها
وِشْ ما بَغَتْ عَطوها
وإمِنْ الذهبْ مَلّوْها
وكِلّهْ مِنْ خَيْر أبوها

الصلاة على نَبِيها
حِجْ وتمدين[77] أبّيْها[78]
خاب مِنْ يِبْغَضْ أُبّيْها

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

يا خْلَيْلْها[79] وَاحلَيْلْ
وِلْدُوا بْها بِاللّيْل
حَزّةْ[80] طْلوعْ الْقُمرْ
حزة طَلْعَةْ سْهَيْلْ[81]

الراوية السيدة رباب عبدالرسول وسيدة أم مجيد

هذه البنت ولدت في الليل وتزامنت ولادتها مع إشراقة القمر وطلوع نجم سهيل فجاءت جميلة بهية الطلعة. نجم سهيل هو ألمع نجم في مجموعة النجوم المكونة لبرج Carina وثاني ألمع نجم في السماء ليلا.[82]

واحْلَيْلِجْ[83] واحْلَيْلِجْ
نْخَطْبِجْ[84] ونْجِيْبْ[85] غَيْرِجْ[86]

الراوية السيدة رباب عبدالرسول وسيدة أم مجيد

في هذه الأغنية تتملى الأم بجمال إبنتها وتعدها بأن لا تنجب غيرها حتى تتزوج كي لا تتأثر محبتها وإهتمامها بها كي لا تحزن البنت بسبب غيرتها من طفل يأتي بعدها.

واحليلج واحَلِلّوشْ
قَمْره وتمشي بِالحوشْ

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

خَلَفْ جَبْدي[87] هالْبَدْره
راحتْ لِمْعَلّمْ[88] تِقرا[89]
لاقاها أبوها
شِقَلْها[90] فوق صَدْرَهْ

الراوية السيدة أم سامي العصفور

البنت الجميلة في هذه الأغنية متعلمة أيضا حين عادت من (المعلم) حملها والدها وضمها إلى صدره من شدة فرحه وغبطته بها.

بْنَيّهْ على بْنَيّهْ
ولا قْعودي بَطّالْ (ولا قعودي بَعَدْ طالْ)[91]
بْنَيّهْ تِطْبَخْ الْغدا[92]
وبنية تْعاون الْجارْ
وبنية تْقولْ يا بُوي
لِفونا[93] الْيومْ خِطّارْ[94]

ربما عيرت إحداهن هذه الأم بكثرة إنجابها للبنات فردت عليها تقول أن إنجاب البنات واحدة تلو الأخرى أفضل من عدم الإنجاب كما أن البنات أكثر فائدة للأم من الأولاد فهن يساعدنها





في أعمال البيت مثل الطبخ والاهتمام بالجيران واستقبال الضيوف.

الراوية السيدة رباب عبدالرسول وسيدة أم مجيد

في الكويت تغنى الأغنية ذاتها بهذه الكلمات:

بنية على بنية

ولا قعود بطال

بنية تطحن القفة

وبنية تساعد اليار

وبنية تقول يا يمة

لفونا اليوم خطار[95]

أغاني الأولاد:

من مميزات أغاني ترقيص الأولاد هو التركيز على قوة الولد الذهنية والجسدية فتفخر الأم بشدة ذكائه ولياقته كما أن الأم تخاطب فيها الولد كالحبيب وتعبر عن فرحتها يوم إنجابه وفخرها به مع تمنيها أن يكبر ليعمر الدار والبلد.

الصلاة على النبي

طِلَعْ لِمْدَلَّلْ يِلْعَبي

ماهِرْ ما هو غَبي

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

حبيبي يا حبيبي

ويا مِسْجِي[96] وطِيبي

يَعِّلْ الْمِسْجْ يِعْدَمْ

ويْدومْ لي حبيبي

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

الولد هنا هو مسك الأم وطيبها لكن تفضل أن

يعدم المسك من الدنيا ويبقى ولدها سالما.

بَشّرَتْني الْقابلَه
وقالتْ غْلامْ
عسى ذِيجْ القابله
تْزورْ الإمامْ
بشرتني القابله
وقالتْ إبْنَيّهْ
ليت ذيجْ القابله
تَقْرُصْها حَيّه

الراوية سيدة أم مجيد

تدعو الأم من شدة فرحتها للقابلة التي أشرفت على ولادتها وبشرتها بإنجابها لولد أن تزور قبر الإمام أما التي تبشرها بالبنت فتدعو أن تقرصها حية فتموت.

يومْ قالوا لي غْلامْ
إشْتَدْ ظهري وإسْتِقامْ[97]
إعزِموا الْبيْبيّه[98]
وإدبَحوا التيْتيّه[99]
على سلامةْ هالغلامْ
يوم قالوا لي بْنيه
أضْلَموا[100] داري عَلَيّهْ
يوم قالوا لي بنيه
ضَرَبَتْنِي بَرْدِيّهْ[101]

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

هذه أغنية تنافس وإثارة . تغني الأم التي أنجبت ولدا لتغيظ إمرأة أخرى أنجبت بنتا في الوقت ذاته وتصف افتخارها بإنجابها للولد وتدعو الأهل لزيارتها وتصدر الأوامر لإعداد وليمة من الدجاج. كان من النادر أكل الدجاج في الماضي ومحظوظ من يمكنه أن يفوز بقطعة منها مما يدل على شدة فرحة الأم . أما الأم التي أنجبت بنتا فقد أظلمت عليها الدار وأصابتها الحمى ومن المعروف أن حمى النفاس من أخطر ما يمكن أن يصيب المرأة بعد الولادة وقد تودي بحياتها.

هذه أغنية كانت تردد في كثير من البلدان العربية ولها طابع ومفردات خاصة بكل مجتمع في المدن أو القرى.

ففي الكويت مثلا تردد بالشكل التالي:

أم الولد :

يوم قالوا لي غلام
شد حيلي ثم قام
هلهلوا يا نسوان
ورزوا الصفرية
ويوم قالوا لي بنية
أظلمت داري عليه
إسكتوا يا نسوان
ونزلوا الصفرية
فترد عليها أم البنت :
تستاهل أمك يا ولد
جتلة وطردة من البلد
تستاهل أم الجارية
دجة وغرفة عالية
لا تفرحين يا أم الولد
ناخذه ونخليج خالية [102]

أمْ الْوَلَدْ خُمّوا[103] لْها الْحُوشْ
وأمْ الْبِنْتْ تِتْبَعْ مع الْهُوشْ[104]
جِيبوا[105] لَبُو[106] الصّبْيانْ كِرْسي مِنْ ذَهَبْ
وجيبوا لَبُو الْبَناتْ كِرْسي مِن خَشَبْ

الراوية السيدة أم جعفر

تقول الأغنية إن أم الولد يحمل عنها الآخرون عبئ أعمال البيت لترتاح ويستعدون لاستضافة الزوار أما أم البنت فيتركونها تسرح بالأبقار والأغنام كما يستحق أبو الولد أن يجلس على

كرسي من ذهب كالملك وأبو البنت يجلس على كرسي من خشب دليل المهانة.

جَبْدِتي[107] يا بُو سِنَه ونُصْ[108]
راح لِلْخَبّازْ يْنَصْنِصْ[109]
قال أبي قِرْصْ ونُصْ
عطاه الخباز قرص ونص

الراوية السيدة جليلة أم سامي العصفور

يتفتت قلب الأم على ولدها الـذي عمره سنة ونصف الذي يريد قرص خبز ونصف فذهب للخباز وهو ينصنص ونقول في الكويت (يتنهوص) أي يبكي بغير دموع وهي وسيلة يلجأ إليها الأطفال المدللون ليحصلوا على ما يشتهون وإجبار الآخرين على تنفيذ ما يرغبون به فما كان من الخباز إلا أن يعطيه القرص ونصف القرص الذي يبتغيه ومن المعروف أن الخباز لا يمكن أن يعطي نصف قرص ولكن ربما ليخلص من (نصنصته).

طرشوا [110] لأبو السيد علوم[111] البلد
خله[112] يرخصنا[113] بعرس الولد
جيبوا[114] الذبايح وذبحوا وإعزموا
وإن جان[115] ما يجزي[116] شرينا بعد

الراوية سيدة أم مجيد

تدعو الأم من حولها أن يرسلوا لأبي الولد وهو هنا من السادة أخيار البلد وتطلب أن يسمح لهم بتزويجه ثم تصدر الأوامر بذبح الذبائح لتلك المناسبة ودعوة كل من يعرفون وإن لم تكف تلك الذبائح فسيشترون مزيدا منها ليفرح معهم كل الناس.

عليك بالعافية يا بوقي[117] الأطلس[118]
أنا أفصل لك من الغالي وإنت تلبس

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

جبدتي ولد الحبيبة

جبدتي ومن وين أجي به

الراوية السيدة جليلة أم سامي العصفور

الجدة هي التي تغني هذه الأغنية لولد إبنتها فالحبيبة صفة تطلقها الأم على إبنتها والبنت على أمها. تقول الجدة إن هذا الولد هو فلذة كبدها ولا تعرف من أين تقبله من شدة حبها له.

يا عين عيني هالولد
يا خلف جبدي هالولد
يكبر ويعمر البلد

الراوية أم سامي العصفور

تدعو الأم أن يطول عمر ولدها وأن يكبر ليعمر البلد. (يا عين عيني ويا عيني عينك) من تعابير التعاطف والمودة.

منطقة النويدرات

قرية النويدرات قرية بحرينية تقع بالقرب من قريةالمعامير وقرية العكر. تقع النويدرات شمال مصنع تكرير نفط البحرين (بابكو) وهي بالمحافظة الوسطى ضمن المنطقة العاشرة. ويبلغ عدد سكانها الحالي حوالي10،000 نسمة. اشتهرت هذه القرية قديما بالعديد من المهن والحرف والصناعات نظرا لتوفر جميع مقومات هذه الحرف والمهن. ومن بين أشهر هذه المهن والحرف التي تم ممارستها هي صناعة الحديد ونظرا لتوافر العيون والمسطحات المائية في هذه القرية كانت الزراعة أحد المقومات والمصدر الأساسي للعيش في هذه القرى فاشتهرت بالنخيل والزراعات المختلفة. ومن أشهر العيون القديمة عين أم الشويلي والعين العودة.

عمل أهالي هذه القرية على تربية المواشي والحيوانات الأخرى أما بيوتها فقد كانت تبنى من سعف وجذوع النخيل ثم صارت تبنى من الطين والحجارة.

عرفت النويدرات أيضا بتعليم القرآن الكريم سواء كان ذلك في البيوت أو في المساجد التي انتشرت في القرية وقد عرفت بكثرة المتعلمين

والمعلمين فيها حسب إحدى الإحصائيات أما أول مدرسة نظامية فيها فقد أسست في عام 1970 وتحمل إسم مدرسة النويدرات الابتدائية للبنات.

لتسمية النويدرات حكاية حسب أقوال المعمرين تقول إن أهالي هاتين القريتين كانوا يعيشون في منطقة قرب ألبا، فهجروا هذه القرية وتوجه بعضهم إلى منطقة يطلق عليها بربورة ولضيق المكان هناك سكنوا قرب رجل يطلق عليه (نويدر) فسميت المنطقة الجديدة باسمه (نويدر) أو (نويدرات) ، بينما اتجه البعض الأخر مع رجل إسمه (مير) وعندما يلتقون يسألون بعضهم أين تسكنون ؟ فيقولون : (مع مير) فاختلطت الكلمتان وأصبحت (معامير).

أغاني التنويم:

أغاني التنويم التي حصلت عليها من منطقة النويدر كلها من نوع أغاني الحب و الشكوى ورغم أن السيدات لم يرددن الاستهلالة التي يبدأن بها هدهدة الطفل مثل(لولو، هلولو، لولواش، هوا) و(لا إله إلا الله محمد رسول الله) أثناء رواية أوأداء الأغنية إلا أنهن بعد سؤالي أكدن لي استخدامهن لها فهي استهلالة أساسية لكل ما يرددن لتنويم الطفل.

أسلوب تنويم الطفل الذي ذكرته السيدات هو تمديد الطفل على ساقي الأم وهزه كما ذكرن المنز والكاروكة.

يا ليل هَوِّدْ[119] ويا مطر الشتا جَوِّدْ[120]

يا لْبِيظْ[121] يا لبيظ مانتون[122] بأحسنِ مِنا

إنتون[123] العبيد والسود وإحنا بِطايِنَا[124]

الراوية أرملة الحاج إسماعيل

تناجي الأم في هذه الأغنية الليل وتطلب منه أن يتأنى ويطول وتناجي مطر الشتاء ليهطل بغزارة . التفسير الأقرب لباقي الأبيات هي أن الأم تتحاور على لسان ساعات الليل مع ساعات النهار وتقول بأنها ليست الأفضل فهي ساعات السخرة والكد والتعب أما ساعات الليل فهي ساعات الراحة والهدوء والمستريح فيها وإن كان عبدا مسخرا فهو كالأسياد البيض ولذا ترجو الليل أن يطول. والإشارة إلى عهود الرق واضحة والله أعلم.

باسألج يا قنطرة[125] ما مروا عليج[126] أهلي؟

مروا علي فلافة[127] حزة الفجري

شالوا بشرعهم[128] وخلوا دمعتي تجري

الراوية أرملة الحاج إسماعيل

المرأة في هذه الأبيات قد ودعت ثلاثة من أهلها وربما زوجها وإبنها وأخاها اللذين خرجوا لطلب الرزق في غوص أو سفر ثم لحقت بهم تسأل عنهم القنطرة فأخبرتها بأنهم قد عبروا بها عند الفجر ثم رحلوا بسفينتهم فبكت القنطرة أيضا لوداعهم.

صاحبت أنا اثْـنَـيْنْ ما صاحبت أنا واحِدْ

باحوا[129] بْسَدّي[130] وأنا في دَيدَهْ[131] مْجاحِدْ[132]

تابَعْتْ أنا الْفَيْ[133] إن الفي زَلْ[134] وغدا

والتَمُرْ في فَجْوِتَهْ طاحَت عليهْ النِدا

ياذا البَنا[135] بأوصيكْ لا تِكْشِفْ لْطالِبْ غَنَمْ[136]

شَروا[137] الْحَديدْ الذي يَفْلِمْ ولا يِنْفِلِمْ[138]

الراوية أرملة الحاج إسماعيل

الأبيات تحكي عن إنسان صاحب صديقين وأمنهما على أسراره فأفشياها وقد كان يحرص كل الحرص على إخفائها والتستر عليها وكأنه بذلك قد أمن للفيء الذي ما يلبث أن يزول فانكشف الستر الذي يرمز له هنا بالتمر فأصابه الندى والرطوبة أي فسد ثم يوصي غيره بعدم كشف أسرارهم ومغانمهم للفضوليين وأن يكونوا أقوياء كالحديد الذي يكسر ولا ينكسر بسهولة ليظهر ما في جوفه.

ظَلّيْتْ مَجْهودْ[139] ما مَرّتْ[140] علَيّه أحَدْ

وأقومْ مِنْ جِهْدِتي[141] وأقولْ الله أحَدْ

الراوية أرملة الحاج إسماعيل

الأبيات عن إنسان ظل مريضا مجهدا متعبا

لم يسأل عنه ولم يعده أحد لكن يقوم رغم تعبه ومرضه ويذكر الله ليعينه ويقول الله أحد.

عافوكْ[142] يا دَربْ الِمْحِبينْ عافوكْ
وإسْتَبْدلوا بْناس غِيْرِكْ وخَلوكْ
لَوّلْ[143] ليه شافوكْ في الدّرْبْ حَيُيوكْ
والْحِين لِيهْ شافوك صَدّوا عَنْك وخَلوكْ
لول إذا جيتْ[144] قالَوا حَي مِنْ جانا[145]
والحين إذا جيتْ قالوا إشْذا[146] الْبَلا[147] جانا
لول إذا جيت قاموا رَكِبوا لي الْجِدرْ[148]
والحين ليه جيت قاموا يطْلُبون الْعِذرْ
لول إذا جيت فِرْشوا حِصِرْ[149] وفْراشْ
والحين ليه جيت قالوا هذي الأرض بِبْلاشْ[150]
لول إذا جيت فِرْشوا لي مَحارِمْهُم[151]
والحين ليه جيت مَدّوا لي بَراطِمْهُمْ[152]

يشتكي المحب في هذه الأبيات من تغير الأحوال بينه وبين من يحب من حبيب أو حبيبة أو أصدقاء أو أهل. صيغة الجمع قد تدل على تقدير المحب أو على جماعة من الناس فعلا. هجره أحبابه بعد أن اتخذوا لهم خليلا آخر وصاروا يصدونه ويديرون وجوههم ويمضون حين يمر بهم في الطريق بعد أن كانوا يتوقفون لتحيته وحين يزورهم الآن يستقبلونه وكأنه قد وقع عليهم بلاء ما بعد أن كانوا يستقبلونه بعبارات الترحيب كما كانوا يسرعون لإعداد الطعام حين كان يزورهم قبل والآن يتحججون بكثير من الأعذار لعدم قدرتهم على إكرامه وكانوا يعدون الفراش الوثير الغالي لجلوسه أما بعد أن تغيرت الأحوال صاروا يتركونه يجلس على الأرض فالجلوس عليها بالمجان وحين كان يزورهم أيام المعزة كانوا يفرشون له مناديلهم وبسطهم فرحا أما الآن فلا يمدون له سوى شفاههم ولم يعد يرى سوى وجوههم العابسة.


الراوية السيدة عائشة خليفة

رَبّيْتْ الأولادْ وأحْسَنْتْ الرُّبا فِيهُمْ
ربيت الأولاد على اللّي تَعَبْ فِيهُمْ
ربيت الأولاد يومْ صْبايْ وجْنونِي
لا بِالسّلَفْ سَلِّفَوا ولا بِالدَّيْنْ دانوني

الراوية فوزية إسماعيل

تتحسر الأم في هذه الأبيات على ضياع شقائها في تربية أولادها وحرصها على تنشئتهم تنشئة حسنة منذ كانت صبية شابة وتندب حظها العاثر. فحين كبرت وشاخت تنكروا لها ولم يحسنوا إليها ولم يساعدوها في سلفة أو سد دين. هذه الأغنية منتشرة في معظم دول مجلس التعاون وفي العراق ولها روايات مختلفة في كل دولة وطابع مختلف من منطقة لأخرى في البحرين.

جان[153] عِيْنَكْ مِنْ فِتى[154] رَبي نَحَرْها
عِيْنْ صَدّتْ لِكْ أبو الْحَمْلَه[155] نَحَرْها
جان عِيْنَك مِنْ عَجُوزْ ربي يَحْني ظَهَرْها
جان عينك من فتى ربي شَهَرْها[156]
جان عينك مِنْ مَرَهْ ياخذ بِزِرْها[157]

الراوية أرملة الحاج إسماعيل

تحصن الأم إبنها بأبي الحملة وهو أمير المؤمنين على إبن أبي طالب رضي الله عنه فإن كانت تلك العين الحسودة قد جاءت من بنت صغيرة فتدعو أن تموت نحرا وإن كانت من عجوز أن يحني الله ظهرها وإن كانت من بنت شابة فتدعو أن يفضحها الله ويخزيها وإن كانت من إمرأة متزوجة فتدعو أن يموت طفلها.

لُو طُبَخَتْ الْعَيْشْ[158] قالوا أكَلْتَهْ

لو شُوَيْتْ إسِّمَجْ[159] قالوا حَرَقْتَهْ

لو يِمُوْت الطِفِلْ أهْوَنْ عَلَيَّهْ

الراوية فوزية إسماعيل

تشتكي الأم مما تلاقيه من انتقادات من أهل زوجها فإن طبخت اتهموها بأكل طعامهم وإن شوت السمك قالوا أنها أحرقته ولو أن طفلها مات لما اهتموا ولربما لم ينتقدها أحد.

أغاني من الحكايات الشعبية:

نامِي يا مِسْعِدهْ بْفَيْ الضّحى نامَيْ

رَجْلِجْ[160] تِبَدّلْ وتِبَعْ سوقْ النِّسا الْحامِيْ

الراوية فوزية إسماعيل

لم أحصل إلاّ على هذه الأبيات من الراويات في النويدرات وأوردها هنا لأدل على وجودها في القرية وربما أحصل عليها كاملة وربما برواية جديدة في زيارة أخرى إن شاء الله فهي من الحكايات المنتشرة في دول مجلس التعاون .

يا خُويْ يا وِلْدْ الْحَنِيّةْ[161]

يا رادِ قَلْبي عَلَيّهْ

لا أنا خُوجْ[162] ولا أنا خال بِنْتِجْ[163]

ولا أنا قَنْطَرة تِميلي عَلَيّهْ

يا خوي يا وِلْد إدِّعِيّهْ[164]

يا رادِ قلبي عَلَيّهْ

أنا أخوجْ وأنا خَال بِنْتِجْ

وأنا قنطرة ميلي عليه

الراوية فوزية إسماعيل

هذه الأبيات هي ما تمكنت الراوية من تذكره وهي من حكاية شعبية منتشرة في كثير من دول مجلس التعاون ولها روايات مختلفة. الحكاية عن إمرأة يطردها زوجها من البيت فتحمل أشياءها وإبنتها الصغيرة و تلجأ إلى بيت أخيها الشقيق لكنه يصدها وفي بعض الروايات يوصي زوجته بإيذائها فتتركه المرأة وتذهب إلى بيت أخيها غير الشقيق وهو(ولد الدعية) أي المستعبدة – من الرقيق- والتي تسررها الأب وأنجب منها. الأخ ولد الدعية استقبلها استقبالا حسنا وأوصى زوجته خيرا بأخته فرحبت بها.

وأحب أن أورد إحدى هذه الروايات المختلفة لهذه القصة كما تردد في بعض المناطق القروية:

الأخت:

يا خوي يا ولد الحنية

يا راد قلبي عليه

خيي إفادي في جوارك

وأبني حضار على جدارك
أحلف يمين ما أدخل دارك

ولا أفتش مويعين المغطى

قال أخوها:

أخاف وليدش يضرب ولدنا

قالت:

وليدنا في الحضن يربى

قال:

أخاف چليبكم يعض چلبنا

قالت:

چلبنا في الحوش يربط

قال:

أخاف ديچكم يضرب ديچنا

قالت:

ديچنا يصرخ يا ستار

ثم ذهب إلى زوجته وقال:

يامسعدة جت لش حماتش

تبغى الصخى من بيت أخوها

أجابت الزوجة:

عدها ولد يضرب ولدنا

وعدها چلب يضرب چلبنا

قال الأخ لزوجته:

يا مسعدة لا جت حماتش

سمادتش رفيعة إحفي عليها

وملاسش طويل أو قرفعيها

وبيرش غزير وغرقيها

وچمش طويل ولفخيها

وحقش علي يا مسعدة

لا قلت إلش بس

وعتبش عليي يامسعدة إذا قلت لش إلى

ويش ضربتيها

ذهبت المرأة إلى الأخ غير الشقيق وقالت:

خيي يا ولد المرية

علـك حنون على الوخيه

قال لها:

أنا أخوش وخال بزرش

وآنا القنطرة ميلي عليَّ

ثم أوصى زوجته على أخته قائلا:

يامسعدة جت لش حماتش

تريد الصخى من بيت أخوها

أجابته زوجته قائلة :

عدنا من الزوالي أو نفرش إليها

أو عدنا من الذبايح أو نذبح إليها

التعبة على أخوها إذا لت الحاجة

قلت له جيب بدلها

ثم وجه الخطاب إلى أخته قائلاً :

إن كان ضيمش من حميش

تعالي ونوسع حويش

وإن كان ضيمش من حماتش

تعالي أو حي الله أقبالش

وإن كان ضيمش من أرجيلش

كثير من يصبر على الهم

فأجابته أخته قائلة:

رجل الصبا رجل الجهالة

يانحس من غير بداله

رجل الصبا رجل الفتوة

شوفه عسل أو جوز بوة

أغاني تدريب الطفل:

بُو أرْبَعَهْ رَبْعُوْه

وبُو خَمْسَهْ قَعْدُوهْ

وإنْ ما قَعَدْ إخْذوا الْعَصا وكَرْفُعُوهْ

هذه الأغنية لتدريب الطفل على الجلوس حين يبلغ الشهر الرابع حيث تربع قدماه ويسند أما إذا بلغ الشهر الخامس دون أن يتمكن من الجلوس بثبات بمفرده فيجب أن يعاقب بضربه بالعصا.

وفي الكويت يقال:

بو أربعه ربعوه

وإن ما قعد صفعوه

وُقَفْ وُقَفْ

طالْ السّقَفْ

هذه أغنية تعبر عن فرحة الأهل حين ينهض الطفل ويقف لأول مرة وتغنى لتشجيعه مصاحبة بالتصفيق.

وفي الكويت يُقال:

حيدا حيدا

من وقف طال السقف


الراوية السيدة أم محمد

أغاني البنات:

يا خَلَفْ جَبْدي[165] هالْبِنْتْ
حتى الصّلاة ما ثَبِّتْ[166]
أنا عندي إلا وَحْدَهْ
إشْحالْ[167] اللّي عِنْدَها سِتْ؟

الراوية الباحثة سوسن إسماعيل

تقول الأم أن إبنتها ربما من شدة حب الأم لها أو لأن البنت مدللة ودلوعة تشغلها دائما حتى أثناء أدائها للصلاة وما هي إلا بنت واحدة وتتساءل عن حال الأم التي عندها ست بنات.

فَطُّومْ[168] خَطَبْها بِشيرْ[169]
سَبْعَةْ الآف جُونِيَّهْ[170]
وأبوها يِسْتِشيرْ
فَطُّومْ خطبها رِضا[171]
سبعة ألاف جونيه
وأبوها ما رِضا

الراوية الباحثة سوسن إسماعيل

البنت في الأغنية غالية جدا عند والدها . خطبها شاب إسمه بشير وآخر إسمه رضا وعرض كل منهما سبعة آلاف كيس من الحبوب ولم يقبل والدها. ومن أسماء الشابين (بشير ورضا) نشعر بأن الأب لا يريد لإبنته البشر والرضا فقط لكن السعادة الحقة.

فَطُّومْ يا فَطَمْطَمْ[172]
سِقى الْبَحَرْ وإتْطَمْطَمْ[173]
فطوم يا فطمطم
يا عَشيرَةْ قومْ
راحَتْ تْبيعْ الْغَزَلْ
قِعْدَتْ إثْنَى عَشَر يومْ
ما أدري خَذوها الْعَجَمْ
وإلا خذوها قُومْ

الراوية الباحثة سوسن إسماعيل

تعبر الأم في هذ الأغنية عن قلقها على إبنتها التي غادرت لتبيع الغزل ولم تعد فقد ارتفع المد وإنحسر مرات ومرات ومضى إثنا عشر يوما وما زالت غائبة تتساءل الأم إن كان قد اختطفها الفرس أم قبيلة من العرب. ويبدو أن الأغنية عن بنت بطيئة في أداء مهماتها.

مِتى تِكْمَلْ سْنِيْنِجْ[174]
ونِفْتَحْ مِنْ ضْنِيْنِجْ[175]

الراوية أرملة الحاج إسماعيل

تتمنى الأم في هذه الأغنية أن تكبر إبنتها وتعتمد على نفسها لترتاح من تعب العناية بها.

هَلُو هَلُو هَلُوها
الْغالْيهْ عِندَ أبُوها
يا ناسْ لا تِضْرِبُوها

الراوية فوزية إسماعيل

ترقص الأم طفلتها على هذه الأغنية وتأمر الناس أن لا يضربوها فهي غالية عند والدها وبالتأكيد سيعاقبهم.

ما حَلا قِرْصِي[176] بْروحِي[177]

ما حَدْ[178] يْنَغِّصْ عَلَيَهْ

ما حَلا قِرْصِي مْدَحْدَحْ[179]

لا حَمِي ولا حَمِيّهْ[180]

الراوية فوزية إسماعيل

المرأة في هذه الأغنية ربما تحلم ببيت تعيش فيه مع زوجها وحدهما، سعيدة بحياتها بعيدا عن أهل زوجها لا يشاركها أحد في زوجها أو طعامها.

عَلَيْكْ بِالْعافْيَهْ ياللّي شِراها[181]

سَلّةْ الْمَشْمُومْ[182] نِثْرَهْ وراها

الراوية فوزية إسماعيل

هذا مقطع من أغنية للأعراس وهي تهنئة للعريس بعروسه التي ينثر المشموم في طريقها.

أغاني الأولاد:

مِتى تِطْلَعْ ضْروسَهْ

ويِاكِلْ الْجَزَرْ

متى يِحْجِي[183] لْسانَهْ

ويْجيبْ[184] لأمّهْ خَبَرْ

متى تِلْبَسْ حْجولَكْ[185]

وتْطارِدْ في الْمُطَرْ

متى تِكْبَر إيدَهْ

ويْفْلَعْ[186] بالْحَجَرْ

الراوية الباحثة سوسن إسماعيل

تتمنى الأم أن يكبر إبنها وأن تظهر أسنانه ليأكل الجزر وأن يتعلم الكلام ليأتيها بالأخبار وأن تقوى سيقانه فيلبس خلاخيله ويخوض بها في برك المطر وأن تكبر يده ليتعارك بالحجارة مع رفاقه. لا أعتقد أن الأم تشجع إبنها على العنف لكن المهم عندها أن تكبر يد طفلها وتقوى.

عَلَيْجْ بالْعافيهْ يا أمَيْمِتَهْ[187]

هذا وْلِيْدِجْ[188] اللّيله حَفْلَتَهْ

الراوية فوزية إسماعيل

هذه أغنية لترقيص الولد وفيها يبارك الناس لأم الولد بحفلته وهي مقطع من أغاني الأعراس.

مِن طِلَعْ على خَالَهْ

يا رَبْ إدَبِّرْ أحْوالَهْ

من طلع على خاله

يْحوشْ[189] الْعِلْمْ في شالَهْ[190]

من طلع على جَدّهْ

يحوش العلم ويْجِدّهْ[191]

من طلع على عَمّهْ

يحوش العلم ويْلِمَهْ

من طلع على أبوهْ

يا جْلابْ[192] الْبَرْ واجْلُوهْ[193]

الراوية أرملة الحاج إسماعيل

هذه أغنية هزلية رغم أنها تعكس أهمية العلم ورغبة الأم في أن ينشأ ولدها عالما. في هذه الأغنية تتمنى الأم أن يكبر إبنها ليصبح مثل خاله وتتمنى أن يدبر الله أحواله ويسهل أمره كما تخبر الأم طفلها أن من ينشأ مشابها لخاله يكثر علمه ومن ينشأ مثل جده يتعمق في علمه ومن ينشأ مثل عمه فسوف ينهل من العلم نهلا أما من ينشأ مثل أبيه فستأكله كلاب البر وربما يكون الأب غير متعلم فلا تريد الأم أن يكون إبنها مثله.

إحنا إذا جبنا جبنا الذهب مصقول

والناس ليه جابوا جابوا بقر وتيوس

الراوية فوزية إسماعيل

تتغنى الأم بجمال إبنها وتفاخر به فتقول إنها لا تنجب إلا أطفالا كالذهب المصقول أما الآخرون فلا ينجبون سوى بقر وجديان. وربما تغيض الأم بهذه الأغنية إمرأة أخرى في البيت كالضرة أو زوجات أخريات في العائلة.

هنالك أغنية مشابهة في الكويت تقول:

الناس ليه يابوا يابوا بقر وعيول[194]
وإحنا يوم يبنا يبنا الذهب مصقول
والناس ليه يابوا يابوا عيايلي[195]
وإحنا يوم يبنا يبنا الريايلي[196]

أغاني الصباح:

صُباحكْ صُباحك
لولو الْبَحَرْ[197] مِسْباحك[198]

وللبنت تغنى الأغنية بهذا الشكل:

صُباحِجْ صُباحِجْ
لولو الْبَحْر مِصْباحِج

الراوية فوزية إسماعيل

تحيي الأم طفلها حين يستيقظ في الصباح بهذه الأغنية وهي تصبح عليه وتتمنى أن تكون لآلئ سبحته حين يكبر من اللؤلؤ أم البنت فتتمنى أن تكون لالئ البحر مصباحا لها.

صُباحكْ صُباحينْ
صُباحْ إنَّاسْ مَرَّهْ
وصُباحكْ ألْف وأثْنِيْنْ

تحيي الأم طفلها وتخبره أن صباحه يعد بصباحين عندها وإن حيت الناس مرة فستحييه أكثر من ألف مرة.

جزيرة ومنطقة المحرق

تقع مدينة المحرق شرقي المنامة، وكانت تسمى (رفين) وهي مدينة قديمة، وكانت تعتبر عاصمة للبحرين بين عامي 1810 لغاية مايو من عام 1923م وهي في تكوينها شبيهة بحدوة الحصان ومساحتها الإجمالية حوالي سبعة أميال مربعة، أما سطحها فهو في مستوى سطح البحر أو تحته بقليل وشواطىء المحرق رملية كان يحيط بها شريط عريض من الصخور المرجانية وكلها تبدو ظاهرة للعيان في حالة الجزر . بلغ عدد سكان المحرق عند نهاية القرن التاسع عشر الميلادي حوالي ثلاثين ألف نسمة. وحسب إحصائية عام 1991م فقد بلغ عدد سكانها 44684 نسمة.

مناطق جزيرة المحرق:

«مدينة المحرق، حالة بو ماهر، البسيتين، الحد، عراد، قرية قلالي، قرية سماهج، قرية الدير، حالة السلطة».

فتح آل خليفة البحرين في عام 1783 م ، على يد الشيخ أحمد الفاتح، وفي عام 1796 م توفى الشيخ أحمد ، وانتقل بعدها آل خليفة من الزبارة إلى البحرين، فسكن الشيخ سلمان بن أحمد الرفاع والشيخ عبد الله بن أحمد المحرق ومن هنا فقد اتخذت البحرين مركزا سياسيا لحكمهم ، وبناء على ثنائية الحكم أصبحت المدينتان مقرين للحكم والسلطة السياسية .

يمكن اعتبار عام 1796 م هو بداية تأسيس المحرق كمدينة ومركز للسلطة السياسية على يد الشيخ عبد الله بن أحمد آل خليفة وبعد استتباب الأمن والاستقرار عاد آل خليفة ثانية إلى المحرق من الزبارة ، وهذا يعتبر إعلانا تاريخيا عن تأسيس مدينة المحرق في شكل عمراني متكامل وسكنها الشيخ عبد الله بن أحمد وبنى بها قلعة في جنوب المحرق سميت بقلعة بو ماهر ومنذ ذلك الحين أخذت مدينة المحرق تكتسب أهميتها الحضرية على الخريطة العمرانية لجزر البحرين وسرعان ما أصبحت هي عاصمة الجزر ومركزها السياسي والعمراني .

أخذت المحرق تكتسب أهمية سياسية أكبروجذبت الكثير من القبائل لاستيطانها مما ساعد على ازدهارها، وصارت مصدر جذب لاستيطان القبائل العربية وتجار اللؤلؤ بعد أن أصبحت مركزا مهما وهدفا بحريا لتجارة البلاد الشرقية القريبة.

كان استيطان المحرق يتم على شكل مجموعات أو مستقرات قبلية في شكل أحياء تعرف محلياً بإسم الفريق أو باللغة الدارجة (الفريج)، واكتسب كل فريق سكني تسميته من إسم القبيلة التي تسكنه

وكان غالبية السكان من القبائل العربية السنية إضافة إلى الهولة أو (الحولة) وهم العرب الذين نزحوا واستقروا في الساحل الشرقي للخليج جنوب إيران، أما الباقي فهم السكان الشيعة وهم أصحاب الحرف من حياكين وبنائين وصاغة....إلخ. لذلك فقد اكتسبت أحياؤهم تسميتها من الحرف نفسها.

تسمية المحرق

اختلفت الروايات في أصل تسمية المحرق بهذا الإسم فلقد ذكر العلامة «جواد علي» أن جانبا من وصف المحرق مقرونا بإسم إمريء القيس الذي كان يوصف بالمحرق، ويضيف العلامة قائلا «ونصادف كلمة المحرق ومحرق وآل محرق في مواضع من التواريخ المتعلقة بالحيرة. وقد أطلقها بعض الإخباريين على الغساسنة ايضا. وهم يرون أنها لقب ألحق بأولئك الملوك ، لأنهم عاقبوا أعداءهم في أثناء غزوهم لهم بحرق أماكنهم بالنار». «وفي أصنام الجاهليين صنم يدعى محرق والمحرق، تعبدت له بعض القبائل مثل بكر بن وائل وربيعة، وقد ورد من بين أصنام الجاهليين إسم له علاقة بهذا الصنم هو عبدالمحرق، فقد يكون للمحرق علاقة بهذا الصنم، كأن اتخذ من باب التيمن أوالتبرك للملك الذى عرف بالمحرق أوأنه قدم قربانا لهذا الإله الذى أحرقه على مذبحة بالنار وربما كانت تلك عادة معروفة عند العبرانيين فقيل له بالمحرق» تسمية المحرق بهذا الإسم انما هي تسمية قديمة وان اختلفت الروايات في أصلها، وقد سميت بها عدة مناطق مثل جنوب العراق أوسواحل الخليج وجزره[199].

دار يوكو لرعاية الوالدين

تقع دار يوكو في منطقة الحد في جزيرة المحرق.

الحد: تقع في الطرف الجنوبي الشرقي من جزيرة المحرق وهي من أهم ضواحيها وتقع في الطرف الجنوبي الشرقي من الجزيرة وهي في الأصل شريط ضيق لا يتعدى طوله في الأصل كيلو مترا واحدا أما عرضه فكان في الأصل في



حدود مائتين إلى ثلاثمائة متر وهو يسترق حتى يصل رأسه الجنوبي إلى مائة متر تقريبا. الحد هو مسمى يطلقه أهل البحر في الخليج على كل شريط رملي يظهر في عروض البحر ويمنع السفن من المرور حتى في ساعات المد. يحد هذا المستطيل من الشمال منطقة الزمة وكانت بستانا معروفا. أما رأسه الجنوبي فيدعى(راس الماشية) حيث كانوا يصلون إليه مشيا على الأقدام بسبب قربه وكان من ظواهر الفيضان أن البحر كان يغمره من جوانبه الثلاثة وخصوصا إذا ماكان المد مصحوبا بالعواصف ولقد أصبحت هذه الظاهرة معدومة حاليا بسبب الدفان. كانت بلدة الحد في الأصل عبارة عن عشش (بيوت مصنوعة من جذوع وجريد وسعف النخل) لصيادي السمك ثم استوطنتها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر أسر وأفخاذ من قبائل مختلفة.

منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر أصبحت الحد بندرا من بنادر الغوص في الخليج وكانت تعد إلى وقت قريب من المواقع المهمة لصيد السمك في البحرين لما تمتاز به سواحلها من كثرة المصائد المثبتة بشواطئها (الحضور) وبها تأسس نادي النهضة في الحد عام 1936وجمعية الفلاح عام 1954[200] .

نبذة عن دار يوكو

تقدم دار يوكو رعاية نهارية لكبار السن من الجنسين.

بدأت فكرة إنشاء دار يوكو لرعاية الوالدين من بعض رجال أهالي منطقة الحد انطلاقا من تعاليم ديننا الحنيف بعد أن وجدوا أن هناك بعض كبار السن المتواجدين بالمنطقة بحاجة إلى الرعاية والعناية وذلك لأسباب عديدة منها عدم وجود الراعي لبعضهم أوعدم قدرة القائمين عليهم بالوفاء بحاجاتهم وكذلك سد وقت فراغ البعض الأخر من كبار السن المحالين على التقاعد وتهيئة المكان المناسب لتجمعهم بدلا من تواجدهم وجلوسهم في الطرقات .

بعد دراسة مستفيضة لخدمة هؤلاء وابتغاء الأجر والثواب من الله قامت شركة يوكو للمقاولات البحرية بتبني المشروع وتقدمت بالفكرة إلى أهالي المنطقة أولا ثم إلى وزارة الصحة ووزارة العمل فاستحسنها الجميع وأثنوا عليها وأبدت وزارة الصحة استعدادها لتخصيص أرض مستوصف الحد الصحي القديم لتشييد الدار عليها وبعد أن استكملت شركة يوكو البناء تم تأثيثها من تبرعات أهل الخير .

أهداف الدار:

- توفير الرعاية الصحية والاجتماعية والمعيشية للمستفيدين من الدار .
- استثمار أوقات فراغ المسنين وإتاحة الفرصة أمامهم لممارسة أي عمل يتفق مع خبراتهم وميولهم وتدريب القادرين على بعض المهارات التي لها مردود يعود عليهم .
- توثيق علاقة المسن بأفراد أسرته وتعميق تفاعله مع محيطه المجتمعي مما يتيح للمسنين التوافق النفسي والتكيف الاجتماعي .
- معاونة المسنين المنتمين للدار ممن لا عائل لهم على قضاء بعض حاجاتهم التي يصعب عليهم أداؤها.
- إتاحة الفرصة لكبار السن من أجل قضاء أوقاتهم الترويحية والاستفادة من البرامج التثقيفية المنفذة
- توثيق العلاقة والتعاون مع المؤسسات العامة والخاصة العاملة في مجال المسنين.

خدمات الدار :

الخدمات الصحية، الخدمات التعليمية والثقافية، العلاج المهني (الأعمال اليدوية) الخدمات الترفيهية الترويحية، الخدمات المعيشية والإعانات.

كما تقدم الدار بعض المساعدات المعنوية والمادية للمحتاجين من الأعضاء حيث ساعدت البعض على إنجاز احتياجاتهم لدى الجهات الرسمية وأعانت آخرين لصيانة وترميم منازلهم كما يقدم أهل الخير لهم بين الفينة والأخرى مساعدات عينية ومالية وغذائية.

أغاني التنويم

أغاني الذكر:

أهُوْ وْلَيْدي أهُوْ
يَرْقدْ وليدي ويْنامْ
بْفَضْلْ الله يَنامْ
وبْحُفُظْ عيسى وموسى
والنِّبي عَليه أفْضَل السّلامْ

الراوية من عضوات دار يوكو

تحصن الأم ولدها وهي تنيمه بالله ورسله سيدنا عيسى وموسى ومحمد عليه الصلاة والسلام.

أهُوْ وْلَيْدي أهُوْ
اللّهُمَ صَلّي دايِمْ
وأبَدِّي خَبَرْ هايِمْ
ما في لِسانْ الصّايِمْ
ألَذْ مِنْ ذِكرِ اللهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

تصلي الأم على الرسول عليه الصلاة والسلام وهي تهدهد إبنها وتقول خبرا يعرفه كل الناس أن لسان الصائم لا يستعذب طعاما ولا كلاما ألذ من

ذكر الله سبحانه وتعالى.

لا إله إلا الله

محمد رسول الله

يَرْقِدْ وْلِيْدي رَقْدهْ هَنِيّهْ

رَقْدَةْ الْغِزْلان في الْبَرِّيّهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه من أكثر أغاني المهد انتشارا في دول مجلس التعاون فيها تتمنى الأم لطفلها نوما هنيئا كنوم الغزلان في البر . الغزال إسم للصغير من ولد الظباء ذكرا كان أم أنثى إلى أن يطلع قرناه.
يقال في الأمثال العربية(أنوم من غزال) لأنه إذا رضع أمه فروي امتلأ نوما.[201]

تِيامَعَوا[202] يا الأخْوانْ

وفي طاعَةْ الرّحمنْ

والْكِلْ مِنّا حَيْرانْ

ما الدّايِمْ إلاّ وَيْه[203] اللهْ

الأغنية دعوة للتجمع والتعاون في طاعة الله سبحانه وتعالى وربما تكون قد حلت كارثة فالكل هنا محتار بأمره لكن هذا هو المقدر وكل شيء يزول والله هو الدائم.

تيامعوا يا أخواني

في طاعة الرحماني

والكل منهم لاقاني

ما الدايم إلا ويه الله

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه الأغنية مثل الأغنية السابقة دعوة للتجمع والتعاون في طاعة الله سبحانه وتعالى والإيمان بدوامه.

أهُوْ وْلَيْدي أهُوْ


الراوية السيدة أم عبد العزيز

الله الله يا لْمَعْبودْ

خالِجْ[204] النَّمْلَه والدّودْ

حياةْ مِنْ صَوّرْ داوودْ

وعَطا سْليمان عصاتَهْ

والنّوقْ حَنّتْ وياتَهْ[205]

سليمان يْقولْ بابْياتَهْ

لِيهْ في الشِّداتْ[206] مِن يْحمي عَلَيَّهْ[207]

تهدهد الأم طفلها وتذكر الله خالق النمل والدود، واهب سيدنا داوود قوته وواهب سليمان عصاته أومنساته ومن حنت إليه النوق والله خالق كل هؤلاء هو من يعين في العسر وأوقات الشدة.
أغلب الظن أن من حنت إليه النوق هو سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام ولم أجد قصة مناسبة كقصة الغزالة تؤكد ذلك لكن ورد في كثير من القصائد والأدعية الشعبية مثل:

هو الحبيب وكل الناس تهواه

وسائر الخلق في أوصافه تاهوا

قوامه ألف والميم مبسمه

والنون حاجبه والصاد عيناه

حنت له النوق من وادي العقيق

بكت تجري بأحمالها شوقا للقياه

عن عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) قال: سمعت رسول الله (صلى الله عليه وسلم) بوادي العقيق، يقول: «أتاني الليلة آت من ربي، فقال: صل في هذا الوادي المبارك»، أي وادي العقيق.

ولم أجد رغم البحث المستفيض قصة واضحة لسيدنا سليمان مع النوق وحنينها أومن هو سليمان صاحب الأبيات التي تذكرها الأغنية وقد تكون تحريفا (لآياته) أي ما ورد عن سيدنا سليمان في القرآن الكريم كدعائه.

ومن الأناشيد التي تردد عند زيارة سيدنا هود في حضرموت:

يا غافل أذكـــر الله وقل لا إله إلا الله

دايم ولا في الملك غير الله الله الله

يا هود يا نبي الله

ياللي كلّمتة الغزال وحنّت اليه الجمال

رسول الله مولى بلال

شفيع الخلق عند الله

ياهود يا نبي الله

هُوّا هُوّا يا لْهادي

مْحمدْ ساكِنْ الْوادي

هُوّا هُوّا يا سْنادي

لامايي[208] ولا زادي

محمد شَفيعَ لِعْبادي

الراوية من عضوات دار يوكو

في هذه الأغنية إشارة إلى أعوام حصار النبي في شعب أبي طالب. لما رأت قريش أن الإسلام بدأ ينتشر بين القبائل اجتمعوا وائتمروا أن يكتبوا كتاباً يتعاقدون فيه على بني هاشم وبني المطلب على أن لا ينكحوا إليهم ولا ينكحوهم، ولا يبيعوهم شيئاً ولا يبتاعوا منهم حتى يسلموا رسول الله إليهم فلما اجتمعوا لذلك كتبوه في صحيفة، ثم تعاهدوا وتواثقوا على ذلك، ثم علقوا الصحيفة في جوف الكعبة توكيداً على أنفسهم. فلما فعلت ذلك قريش انحازت بنو هاشم وبنو عبد المطلب إلى أبي طالب بن عبد المطلب فدخلوا معه في شعْبه فاجتمعوا إليه، فأقاموا على ذلك سنتين أو ثلاثاً حتى جهدوا، لا يصل إليهم شيء إلا سراً متخفياً به من أراد صلتهم من قريش.

لا إله الله ومَنْشَرَهْ[209]

عن عَيْنْ الرّيالْ[210] وعِيْنْ الْمَرَهْ[211]

لا إله إلا الله عليك مَنْشورَهْ

عن الشيطانْ وحْضورَهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه هي التهويدة ذاتها التي وردت ضمن أغاني التنويم التي جمعتها من قرية بو إصيبع كما تردد بالطريقة ذاتها في الكويت مع بعض الإضافات وفيها تحصن الأم طفلها عن العيون الحارة الحاسدة وعن الشيطان.

لا إلهَ إلا الله

محمد رسول الله

اللّهم صلي على النّبي

قَبْلْ السُّو[212] لا يِبْتِديْ[213]

اللهم صلي على الرسولْ

قبل السو لا يِصولْ

الراوية من عضوات دار يوكو

تذكر الأم الله سبحانه وتعالى ورسوله لتحصن نفسها وطفلها من كل سوء قبل أن يبدأ وقبل أن يصول ويصلهم الضرر.

أغاني الحب والشكوى:

هَرُورو هَرُورو

يا رُمانْ الْبَحَرْ بَعْدِكْ كَرُورو[214]

ويا رمان البحرين

حِصِ معا لُولُو[215]

الراوية– سهى حمادة – الحالة

هرورو من كلمات الاستهلال في أغاني المهد في البحرين مثل هلولو تقول الأم فيها أن رمان البحر وتعني اللآلئ الكبيرة ستصبح صغيرة بعده. الكرورو هو زهر شجرة الرمان ويطلق أيضا على مسحوق قشر الرمان الذي يستخدم في طبق خليجي معروف بإسم(صالونة كرورو) أي مرقة كرورو ويتكون من السمك الصغير مثل الميد واليواف والبدح.

هَلُولُو يا بْنَيْتِي هَلُولُو
تَرْقِدْ بْنَيْتِيْ رَقْدَهْ هنيه
رقدةْ الْغِزْلان في الْبريه
رقدةْ أمْها يُومْ تَوْها[216] بنيهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه من أكثر أغاني المهد انتشارا في دول مجلس التعاون فيها تتمنى الأم لابنتها نوما هنيئا كنوم الغزلان في البر وكنوم أمها حين كانت هي الأخرى طفلة صغيرة قلبها خال من الهموم والقلق لم ترهقها بعد مسؤوليات الزواج وتربية الأطفال. الغزال إسم للصغير من ولد الظباء ذكرا كان أم أنثى إلى أن يطلع قرناه. يقال في الأمثال العربية(أنوم من غزال) لأنه إذا رضع أمه فروي امتلأ نوما.[217]

في الكويت هناك إضافة لهذه الأغنية:

نام نومة هنية
نومة الغزلان في البرية
نومة علي ويا خدية

تتمنى الأم أن ينام إبنها نوما هنيئا مطمئنا كنوم علي إبن أبي طالب رضي الله عنه مع خديجة بنت خويلد رضي الله عنها حيث عاش ونشأ في بيتها.

هَلُولُو هَلُولُو
ألا يا دارْ ما مَرّوا عَلَيْج[218] أهْلي
مَروا عَلَي عْلَيْمْ حَزّةْ الْفَجْري
شَدّوا ظَعايِنْهُم[219] يا بُويْ
وخَلّوا دْمِيْعْتي[220] تَجْري
آه يا خُوي لُو يَدْري
إن جان يَدّي[221] ثِمَنْ عِطْري
وجِساني[222] فيهْ بِالأرْبِعينْ ثُوْبَهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

وردت هذه الأغنية ضمن الأغاني التي جمعتها من منطقة النويدرات وهي أيضا منتشرة في كثير من دول مجلس التعاون وتغنى بها كثير من المطربين كموال. الراحلون في هذه الأغنية رحلوا على الإبل وربما يكون زوجها قد رحل معهم وقد يكون هجرها وهي تقول لو أن أخاها يعرف لدفع ثمن عطرها ولكساها ثوبه. قد يكون المقصود من الأربعين هنا هو أربعين النفاس وربما رحل عنها زوجها وهي ما تزال نفساء وصارت ترجو عون أخيها وربما تكون قد وضعت بعد رحيل زوجها وتقول لو أنه علم بذلك لدللها بالعطور ولكساها ثوبه من شدة فرحته.

أمانْةْ الله ياللّي غَرُبَوْا[223] صِبْيانْ
الْبَرْ لِيْمَنْ صُفا والرّبْ لِيْمنْ عانْ
والأرضْ خَضْرَه بْرِيْسَمْ[224] والْحصا رُمّانْ
وكِلّهْ لْعَيْناكْ يا خالد لِيْهْ لِفَيْتْ تَعْبانْ

تودع الأم إبنها الذي سيرحل صغيرا وتؤمنه الله الحافظ الأمين وتدعو أن يسهل الله له أمره وييسر طريقه ويعينه على عناء السفر ومشقته وتعده أن تبسط له الأرض حريرا أخضر وأن تبدل حصى الأرض الصلب بالرمان الذي ينكسر بسهولة تحت قدميه وكل ذلك من أجل عينيه حين يعود إليها متعبا.

حَبَيْتْ الأولادْ يُوم صْبايْ ويْنوني
وحَسَبْتْ الأولادْ عِنْدْ الْكُبُرْ يَغْنوني
ويومْ لاحْ الْمشيبْ وطاحتْ سْنوني
سِبْعةْ الأولادْ عْيزَوا[225] عَني لا يْعَشوني
والْعودْ[226] مِنْهُم صَكْ[227] الْبابْ من دوني


الراوية السيدة أم محمد

هذه الأغنية منتشرة في معظم دول مجلس التعاون وفي العراق ولها روايات مختلفة في كل دولة وطابع مختلف من منطقة لأخرى في البحرين. تروي الأم كيف أنها أحبت أولادها وأحسنت رعايتهم وهي تحسب أنهم سيقدرون لها ذلك حين يكبرون وأنهم سيغدقون عليها من خيرهم إلا أنها حين كبرت وشاخت تنكروا لها واستكثروا حتى لقمة لعشائها أما إبنها الأكبر فقد طردها وأغلق الباب بوجهها .

تردد في الكويت بهذا الشكل:

ربيت الأولاد يوم صباي وإينوني
وحسبت الأولاد عند الكبر يغنوني
ومن يوم بان المشيب وطاحت سنوني
سبعة الأولاد عيزوا ليعشوني
كبيرهم سد الباب من دوني
والصغير منهم شال الجدر من دوني

وأريدكم يمة ولا أريد فلوس
ولا أريد من جدركم غموس
بغيتكم لي عز وناموس

رَبّيْتْ لِعْيالْ دِقْدِقْ وصْغارْ
وأطْعَمْتْ لِعْيالْ مِنْ لَذيذْ الأشْجارْ
وإسْتَبْدَلْهُمْ الْغَيْرْ وشَبْ في قلبي نارْ

تشكو هذه الأم من تنكر أولادها لها بعد أن تعبت في تربيتهم وأحسنت إليهم في صغرهم وكانت تطعمهم ألذ الطعام. تحولت قلوبهم عنها وصارت لغيرها والمقصود زوجاتهم.

تردد هذه الأغنية في الكويت بهذه الصورة:

ربيتكم يا عيالي دقدق وصغار
وطعمتكم ميوة[228] الأشجار
خذتوا الحريم
وشبيتوا في قلبي نار

إشْبِدا[229] مِني ولَيْهْ ؟
إشبدا يا نورْ عيني
غَلَظْ قلبكْ عليْ
يْحَسْبونْ إنّي ما أحِبَهْ
وأنا إللّي شُفوقٍ عَلَيْهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

أنا ما أريدْ الْوَلَدْ لُو يايني[230] مَلْبَسْ[231]
ولولا خيولَهْ على الْبِيْبانْ تَرْدِسْ[232]
أنا أريد لِبْنَيّهْ أمْ السّدْ[233]
ولِسْدَيْدات[234] الْخَفِيّهْ
لَيْه كَبّرَتْ الْمُقاعِدْ[235]
ولَيْه سَوّتْ[236] لأهلْها حِيّهْ[237]

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه الأم أنجبت بنتا وربما تكون قد أنجبت أخريات وليس لها ولد وحين عايرها النساء قالت أنها لا تريد الولد وإن كان فارسا جميلا قويا وأنها تفضل البنت فالبنت أقرب من الأم تعرف أسرارها وتحفظها عن الناس وهي التي توسع لها المجلس وتصنع لها (حية) في العيد.

الحية بية تقليد خاص بالأطفال وخاصة البنات يبدأ في منتصف شهر ذي القعدة أو قبل عيد الأضحى بعشرة أيام. الحية سلة صغيرة لها حامل من الحبال تصنع من خوص سعف النخيل يضع الأطفال بداخلها بعض التراب والسماد ويزرعون الحبوب مثل العدس و(الماش) وفي الكويت الرشاد أو الشعير. تعلق السلة في فناء الدار ويتعهد الأطفال بالعناية بها وبريها حتى تنبت الحبوب وتكبر وتطول. في يوم الوقفة أو ليلة العيد يتجمع الأطفال والأهالي ثم يتوجهون إلى شاطئ البحر أو مجاري عيون الماء. يؤرجح الأطفال السلال وهم يغنون وبنهاية الأغنية يقذفون بالسلال إلى الماء.

حية بية
راحت حية
ويات حية
على درب لحنينية
عشّيناك
وغدّيناك
قطّيناك
لا تدعين عليّ
حلليني يا حيتي
وابري ذمتي
مع السلامة يا حيتي

تردد الأغنية في الكويت بهذا الشكل:

يا حيتي يا بيتي
حيي لأبوي، حيي لأمي
سبع حيات

هذه التهويدة معروفة في الكويت أيضا وهي كالتالي:

ما أريد الولد بنتي غناتي
وغاسلة ثوبي ويا عباتي
ما أريد الولد لو كان ملبس
ولو خيله على البيبان تردس
أريد البنت تحت راسي ترفع الحس
وتقول يا حبايب ماتت أمي
يا الْبُنَيّهْ يا الْبُنَيّه
يا حمامةْ دارْ خَلِّيَهْ
يِيتَها تْصيحْ وتُومي
والْحَوي[238] كِلّهْ نْجومِي
ورَيلْها[239] الْمهرومْ[240] رومي[241]
مَرْ ولا سَلّمْ عَلَيّهْ
يا البنية يا البنية
يا حمامة دار خلية
ييتها ما بين الْمِعَلّى[242]
حامِلَه صَحْن الْمِقلّى
يا لَيْت يا خُوك إتطَلّقْ
وإن جان[243] بِالمِنّه عَلَيّهْ[244]
يا البنية يا البنية
يا حمامة دار خلية
ييتها ما بين الْبيُوتي
حاملة صحن الْجبوتِي[245]
رَيلْها مَلْعون ولُوتي[246]
مر ولا سلم عليه
يا البنية يا البنية
يا حمامة دار خلية
ييتها تَرْبِطْ حِجِلْها[247]
وإنْكِسَرْ مِسْمار حِجِلْها
يا ليت يا خوك أنا رَجِلْها[248]

وإن جان بالمنة عليه

الراوية من عضوات دار يوكو

الأغنية على لسان رجل مغرم بإمرأة شابة لكن متزوجة من رجل يكبرها سنا. يلاحق المحب هذه المرأة ليلا نهارا ويعرف كل ما تفعل وقد حاول أن يصادق زوجها ليكون أقرب إليها لكن الزوج لم يعطه أية فرصة وصار يتمنى أن تطلق منه ليتزوجها هو وإن تحقق له ذلك فسيكون حقا ممتنا وفرحا بحظه السعيد.

أغاني من الحكايات الشعبية:

يا خوي يا وِلْدْ الْحَنِيَه

يا رادِ قلبي عَلَيّهْ

لا أنا خوجْ ولا خال بِنْتِجْ

ولا أنا مسندِ وتميلي عَلَيّهْ

يا خوي يا ولد إدّعِيّه

يا راد قلبي عليه

أنا خوجْ وأنا خال بِنْتِجْ

وأنا مِسْنِدِجْ ميلي عَلَيّهْ

تكرر ظهور هذه الأبيات في كل المناطق وقد تم رواية الحكاية في ما سبق. الحكاية عن إمرأة يطردها زوجها من البيت فتحمل أشياءها وإبنتها الصغيرة و تلجأ إلى بيت أخيها الشقيق لكنه يصدها فتتركه المرأة وتذهب إلى بيت أخيها غير الشقيق وهو(ولد الدعية) أي المستعبدة – من الرقيق– والتي تسررها الأب وأنجب منها. الأخ ولد الدعية استقبلها استقبالا طيبا وأحسن إليها فهو ذخرها وسندها.

وأحب أن أورد رواية أخرى وإن مختلفة للحكاية ذاتها إلا أن المعين فيها هو الأب:

خذت الضنين ورحت للعم

ترك غداه وصار مهتم
وش جاب ولد الأخو للعم

لا أنا ولي ولا أنا ملزم

خذت الضنين ورحت للخال

ترك عشاه وصار محتار
وش جاب ولد الاخت للخال

لا أنا ولي ولا أنا ملزم

خذت الضنين ورحت للأخ

خذ العصايه ولخني لخ
وش جاب ولد الأبو للأخ

لا أنا ولي ولا أنا ملزم

خذت الضنين ورحت للجد

خذ العصايه وحدني حد
وش جاب ولد الولد للجد

لا أنا ولي ولا أنا ملزم

خذت الضنين ورحت للأب

خذ الضنين وحبني حب
وقال يا حي الضنين

ويا حي من جانا

أغاني الصباح

تتطابق كثير من أغاني الصباح في منطقة المحرق وأغاني الصباح في الكويت.

صُباحِك صُباحين

صُباح الْكِحِلْ بالْعَيْنْ

صُباح يَطْرِدْ الْفَقُرْ

صُباح يُوفي الدّيْنْ

صُباحِ قالْ يا يَدّهْ[249]

زادَتْ لِج[250] **غَلا ومُودّهْ**

الراوية من عضوات دار يوكو

تحيي الأم طفلها حين يستيقظ في الصباح بهذه الأغنية وتتفاءل بصباحه فهو صباح فرح

وخير يطرد الفقر ويسد الدين وتتمنى أن يكبر ليعبر عن حبه لجدته.

صُباحكْ صُباحَيْنْ
صُباح الْكِحلْ بالعينْ
صباح قال يا يمة
كَلَيْتْ الْيُومْ قِرْصَيْنْ[251]

الراوية من عضوات دار يوكو

صُباحكْ صُباحَيْنْ
صُباح الْكِحلْ بالعينْ
صباح قال يا يمة
قَرَيْتْ اليوم يِزْوَيْنْ[252]

الراوية من عضوات دار يوكو

صُباحكْ مِنْ غُبْشَهْ
شَرْوى[253] الذّهَبْ واللّولُو بالبُقْشَهْ[254]

الراوية من عضوات دار يوكو

صُباحكْ الصَبّاحِي
والْوَرْدْ والتِفّاحِي
وعْوَيْنْتكْ[255] الشّهْلَهْ[256]
سلاّبَةْ الأرْواحِي

الراوية من عضوات دار يوكو

صُباحِكْ إتّنَمْ[257]
وطْلَيْعاتْ[258] الْغَنَمْ
ومْصاهَلْ الْخَيْلْ
ومْنادَى يا خَدَمْ

الراوية من عضوات دار يوكو

تقول الأم أن صباح طفلها هو صباح الخير الذي يأتي مع تكاثر الأغنام وصوت صهيل الخيل في البيت ونداء السادة للخدم مما يدل على الثراء والرفاهية. والأغنية تردد بالطريقة ذاتها في الكويت لكن يقال(إطليات الغنم بدل طليعات الغنم).

صُباحْ الْخَيْرْ صابَحْتَهْ
وِيْنْ ما رِحْتْ وافَقْتَهْ
والْخَيْر لا فاتَك ولا فِتّهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

تتمنى الأم أن يلاقي طفلها الخير أينما ذهب وأن لا يفوته منه شيئا أبدا.

صُباحْ الْخَيْرْ يا السَيِّدْ
يَعَلْني[259] أجُوفك[260] مِنْ الْحِيْ[261]
ياي[262] مِتْهَيِّدْ[263]
أصومْ يُومَيْن والثالثْ أعَيِّدْ

الراوية من عضوات دار يوكو

تحيي الأم طفلها في الصباح وتلقبه (السيد) والسيد عادة من رجال الدين والذين لهم صلة نسب مع الرسول عليه الصلاة والسلام وآل بيته. تتمنى الأم أن تعيش لترى طفلها إنسانا بالغا وأن تستقبله حين يعود من الحج وتنذر أن تصوم يومين ثم تعيد في اليوم الثالث من شدة فرحتها بعودته سالما.

صُباحْ الْخَيْر يا ذِخْرِي
يَعَلْ ما اتْييني[264] عَلَيْك رُوعاتي[265]

الراوية من عضوات دار يوكو

تحيي الأم طفلها الذي هو ذخرها في الدنيا وسندها وتدعو أن يحفظه الله من كل شر وألا يروع قلبها أو يفجعه بفقده.

يا عْوَيْنْتي[266] أهلا
يا مِرْحبا بِكْ سَهلا
دارِ تَمْشي فيها
تِخْضَرْ مِنْ عُقْبْ الْمَحلا[267]

الراوية من عضوات دار يوكو

تستقبل الأم طفلها بأهلا وسهلا ومرحبا وهي من التحايا التي تستخدم حين ينام الطفل ويستيقظ في أوقات أخرى من النهار. تدعو الأم أن تخضر الأرض القاحلة وينمو فيها الزرع ويكبر حين يخطو طفلها عليها . نقول للمسافر(دربك أخضر) لنتمنى له سفرا ميسرا ورحلة موفقة.

أغاني الترقيص

أغاني مشتركة:

دلالِك إحْنا نِحِبّهْ
ونْغَطّيْهْ بِالْمُكَبّهْ[268]
دلالك خَبّقْ[269] الدُورْ
وخبق دارْ مَنصورْ

الراوية من عضوات دار يوكو

سِمَعْ حِسِّكْ[270] الْمُطَرْ
وتَهَلْهَلْ وإنْحَدَرْ
سِمَعْ حِسِّك الْباشا
وحَدَّرْ[271] مِنْ فْراشَهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

حين يبكي الطفل تهدئه الأم بهذه الأغنية وتصف له ما حدث حين بكى فقد استجابت السماء وتعاطفت معه فانهمرالمطر وحين سمعه (الباشا) ترك سريره الوثير ليستطلع الأمر.

هذه الأغنية تردد بالطريقة ذاتها في الكويت مع إضافة :

سمعك الباشا
وحدر من فراشه
وسمعك المطر
وتهلهل وإنحدر
وإسمعك الديد
وتحدر باللبن

الديد: هو الثدي وحين سمع بكاء الصغير دَرّ باللبن.

حاجيني[272] مِن حَجاياجْ[273]
ويَعَلْ الْبَيْنْ[274] ما ياجْ
ولَيْه طَرّشْ مَناديبَهْ[275]
خذا الْحاسِدْ وخَلّاجْ[276]

الراوية من عضوات دار يوكو

تشجع الأم طفلتها على النطق والكلام وخاصة حين يبدأ الطفل بالتلفظ ببعض الحروف مثل(بو ومو) وحين يناغي. تطلب الأم من طفلتها أن تروي لها الحكايات وتدعو أن يخطئها الموت ويصيب الحاسدين.

حبيبي يْقولْ إنْقَهْ[277]
ويْشابِهْ رِيَمةْ[278] الْعَنْقا[279]

الراوية من عضوات دار يوكو

الأم سعيدة بطفلها الذي بدأ المناغاة وسعيدة بجماله ولون بشرته الأبيض وعنقه الطويلة.

اللّي ما يْقولْ حَقْ بِنْتي يا عيني
يِعْمى مِن إثِنْتَيْني[280]
ويْطَلِّقْ أمْ عْيّالَهْ
ويكْثَرْ عَلَيْها الدّيْنِي

الراوية من عضوات دار يوكو

تتمنى الأم أن تعمى عيون كل من لا يعبر عن حبه لطفلتها ويدللها بقوله (يا عيني) وإن كان رجلا أن يطلق زوجته أم أولاده فتفتقر وتثقلها الديون.

اللّي ما يْقولْ حَقْ حَمَدْ يا نِباتْ[281]
ما يْعيشونْ لَهْ لا صْبَيانْ ولا بَناتْ

الراوية أم محمد المعراج – البسيتين

اللي ما يْقولْ حَقْ بِنْتي يا شَكَرْ[282]
لا عاشْ في حَيُّو[283] ذِكَرْ[284]
إلا الْعَيُّوزْ[285] وبِنْتَها
والشّايِبْ مَحْنِيْ الظّهَرْ

الراوية أم محمد المعراج – البسيتين

تتمنى الأم أن يفنى الأقـارب الذكور لكل من لا يتملى بحلاوة إبنها ويقول له(يا سكر) وأن لا يبقى منهم سوى العجوز وزوجها.



الراوية السيدة أم أحمد

أغاني البنات

بْنَيّهْ على بْنَيّهْ
ولا قْعودْ الْبَيْتْ بَطّالْ
بنيه طَحّانَةْ الْقُفَّه
وبنيه نَفّاعةْ الْيارْ[286]
وبنيه ظَمّامَةْ[287]
سْدودي[288]
لَيْه سَعُوا بْها النّاسْ

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه من الأغنيات التي تكررت في كل المناطق. تقول الأم أن إنجاب البنات الواحدة تلو الأخرى أفضل من عدم الإنجاب والبقاء في البيت دون مسئوليات وعمل أو العيش دون أطفال. البنات نافعات للأم والجيران يطحن الحبوب ويحافظن على أسرار الأم بينما يكشفها الآخرون ويسعون بغيبتها.

أم الولد : الْعِزْ حَقْ أمْ الْوَلَدْ
لَيْه ظْهَرَتْ مِنْ لِنْفاسْ
أمْ الْولدْ لها غُرْفَه ولها دَجّه عاليّه

أم البنت : لا تُفْرحين يا أم الولدْ
ناخْذَهْ ونْخَلِيجْ[289] خالْيَه

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه أغنية منافسة وردت من قبل ضمن أغنيات المناطق الأخرى. تفخر أم الولد بما وهبها الله وتقول أنه ستكون لها مكانة عالية في البيت وفي قلب زوجها فتجيبها أم البنت بأن إبنتها وهي إبنة عم ذلك الولد ستتزوجه وتأخذه منها.

الأم الأولى:

يُوْمْ قالُوا لي بْنَيّهْ
أظْلُمَتْ داري عَلَيّهْ
قُوموا يا نِسوانْ
وصُكوا[290] داري عَلَيّهْ

الأم الثانية :

يوم قالوا لي غْلامْ
إشْتَدْ عَزْمي ثُم قامْ
يَبْبوا[291] يا نِسوانْ
وقوموا رِزُّوا الصِّفْريَهْ[292]

البنت:

يُمّهْ لا باسْ لا باسْ[293]
أنا طَحّانَةْ الْقُفّهْ
وأنا فَلايَةْ الْراسْ[294]
وأنا سَدّادَةْ سْدودِجْ[295]
لا تَدْري بْها الناسْ

الراوية من عضوات دار يوكو



هذه أيضا من الأغاني التي تكررت في كل المناطق وهي هنا بإضافة جديدة. تفخر أم الولد بما رزقها الله وتعبر عن فرحتها وفرحة من حولها حين رفعوا القدور على المواقد لإعداد أشهى الطعام وتعبر أم البنت عن حزنها وتطلب ممن حولها أن يغلقوا عليها باب حجرتها فتجيبها البنت وتطلب منها أن لا تحزن وألا تبتئس فهي أكثر فائدة من الولد فستساعدها حين تكبر في أعمال البيت مثل طحن الحبوب وستفلي رأسها وتنظفه لها من القمل وهي التي ستحفظ وتكتم أسرارها عن الآخرين.

حاجيني[296] بْحَديثِجْ[297]
قَبُلْ لا يَنْبِتْ ريشِجْ[298]

ياخِذِجْ[299] إبنْ الْحَرامْ[300]
ويَحْرِمْني حَدثِيجْ

الراوية من عضوات دار يوكو

الأغنية لتشجيع البنت على النطق والكلام. تطلب الأم من طفلتها أن تحدثها وتحكي لها حكاياتها اللطيفة قبل أن تكبر وتتزوج ويلهيها الزوج عن أمها ويحرمها من أحاديثها. من الواضح أن هذه الأم لن تكون حماة طيبة فهي تنعت زوج إبنتها(بإبن الحرام) حتى قبل أن تكبر البنت.

يا بِنْتَنا يا بِنْتَنا أو يا عَيْنِنا يا عَيْنِنا
نْحِبِجْ[301] كِلّنا
نَفْرِشْ لِجْ[302] فْراشْ

ونْرَبي لِجْ ظَنا[303]

الراوية أم يوسف الغاوي – المحرق

تعبر الأم عن حبها لإبنتها وعن أمنيتها في أن تتزوج إبنتها لتحبل ولتلد حتى تفرش لها الأم السرير لترعاها في فترة النفاس وتربي طفلها.

يا مريمي يا مريمي

تبين عبود

..

وعباة ماهود

الراوية هناء المعراج – البسيتين

نورة خَطَبْها الْجَبْري[304]

ومَنْدوبْها لِلباشا

نِصْ[305] الْبَحَرْ دَزّتْها[306]

والْهَيْر[307] ويّا قْماشَهْ[308]

وبغداد إصْباحَتْها[309]

ويْقولْ أبوها دَزّة اللاّشا[310]

الراوية من عضوات دار يوكو

تقول الأم أن الجبري أرسل الباشا لخطبة تلك البنت وعرض نصف البحر والمغاصات بلؤلؤها كمهر لها ومدينة بغداد هدية صباح ليلة الزفاف إلا أن والد البنت رفض وقال بأن كل ذلك لا شيء ولا يساوي قيمة إبنته.

هذه الأغنية تردد في الكويت بهذا الشكل:

رقية خطبها الجبري

ومندوبها الباشا

نص الحسا دزتها

والهير ويا قماشة

وبغداد إصباحتها

ونقول دزة اللاشا

وعمها قال هاتوها

وأبوها خضخض راسه

ألا يا زَيْنْتي الدَلاّعَهْ[311]

قومي إرْقِصي لي ساعهْ

الْبِنْتْ أحْسن مِ الوِلَدْ

لُو ما لِبشارَة ساعهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

تقول الأم أن البنت أحسن من الولد من حيث أنها حين تكبرتهم بأهلها وتعين وتعاون على قضاء حاجاتهم والفرق هو أن الأهل يتلقون خبر إنجاب الولد بسعادة أكبر من سعادتهم عند ولادة البنت. البيتان الأخيران تحولا إلى مثل يقال عند ولادة البنت حتى لا تحزن الأم.

يا عَروسْ عَرّسَتْ بِسْعودْها[312]

يا عودْها[313] عودْ الرِّدَيْني[314] عُودها

قومِي يالُولوه وإلْبِسي الْعَلاّيَهْ[315]

هنّاكي رَبي ساعِدَجْ[316] مُولايَهْ[317]

وإنْتَيْ يا شَيْخَهْ إلْبِسي بُوريْشَهْ[318]

يا شَيْخةْ الْبناتْ[319] يا الْغَريْسَهْ[320]

الراوية من عضوات دار يوكو

الأغنية من أغاني العايدوه تغنيها الأم لإبنتها عند تمشيطها وأحيانا لتنويمها بسبب لحنها الهادىء فهي تصف جمال وقيمة البنت عند أهلها. العايدوه من التقاليد المتبعة في معظم دول مجلس التعاون قبيل العيد تطوف النساء ببيوت الموسرين من أهل المدينة وهن يغنين الأغنية ويدعون لأصحاب البيت الذين يقومون بالتالي بالتصدق عليهن بما يتيسر من نقود أو حبوب كالرز والقمح.

الْهَيْلْ[321] بِالْهَيْلْ الْهَيْلْ بِالْهَيْلْ

مريم شَعَرْ راسِجْ[322] حَبلْ الْبَيْلْ (راسها يسحب للذيل)

نادوا الْحَنّايَه[323] نادوا الحنايه

اللّي تْحَني[324] مريم في أظْلَمْ اللّيلْ

نادوا الخَضّابَه نادوا الخضابه

اللي تِخَضِّبْ مريم في أظلم الليل

نادوا الْعَدّالَهْ[325] نادوا العدالة

اللي تِعَدِّلْ مريم في أظلم الليل

تِستاهِلَيْنْ مريم كِلّ الطّلَبْ[326]

مَلْبوسِجْ[327] الْخارَه[328] ودَلْ[329] الْعَرَبْ

الراوية من عضوات دار يوكو

الأغنية من أغاني الجلوة تغنى للعروس وتغنيها الأم لإبنتها لترقيصها وتدليلها وفيها نداء للحناية والخضابة والعدالة للحضور لإعداد العروس تحت ستار الظلام وتقول أنها تستحق كل ما ينفق على عرسها فهي العزيزة المدللة المرفهة التي تلبس ثوب الخارة وهو من الثياب الغالية. الثوب من أزياء المرأة في دول مجلس التعاون وله أنواع كثيرة حسب نوع القماش والخيوط المستخدمة في التطريز والنقوش وهو رداء خفيف يلبس فوق الدراعة أو الجلابية أو الفستان.

الجلوة: وتسمى أيضا التجليسة. بعد صلاة العصر تجتمع المدعوات والقريبات في بيت العروس التي تجلس على كرسي مرتفع مرتدية ثوب نشل أخضر اللون مطرزا ومزخرفا بخيوط الذهب، وتحت الثوب سروال محجل ، وتضع العروس غطاء كبيرا على رأسها يسمى "المشمر» ثم شالا مزخرفا بخيوط الذهب أيضا، ويغطى وجه العروس بقطعة من القماش تسمى الغشواية، كما تنتعل العروس صندلا محلى بالزري وتضع الحلي «الصوغ» في معصميها وحجليها وعلى رأسها وصدرها، ثم تقوم الداية أو من نسميها في الكويت(الحوافة) بمسح يدي العروس ورجليها بمزيج من الزعفران المنقوع في ماء الورد ويوزع باقي المزيج على الحاضرات ليمسحن به وجوههن تيمنا. بعد ذلك تقف أربع من النساء ويمسكن بأطراف غطاء أخضر كبير مرفوع على رأس العروس، بينما تجلس امرأة أخرى بجانب العروس تتلو عليها دعاء ليوفقها الله في حياتها الجديدة ويسعدها مع زوجها تشاركها باقي النساء في الغناء وترديد الدعوات.

أغاني الأولاد:

محمد الدِنْدِناتْ[330]

يابوه[331] قَبْلْ الْبَناتْ

الراوية سهى حمادة- الحالة

الأم سعيدة بأنها أنجبت ولدا قبل البنات.

محمد اللُّوشْ[332]

نورْ السِّكهْ ونورْ الْحوشْ[333]

الراوية سهى حمادة - الحالة

هذا الولد هو نور البيت ونورالحي.

إحِنا نْحِبِكْ ونْريدِكْ

ونْطارِد في مُطاريدِكْ

الراوية من عضوات دار يوكو

تقول الأم أنهم يحبون هذا الولد وسوف يكونون معه أينما سار وأينما تطرد به الخيل أي سيتبعونه فيما يريد.

أحِبِّكْ حِبْ يْنونْ[334]

وأهْلي وأهْلِكْ ما يَدْرونْ

أحِبِّكْ حِبْ بَغّالْ

بْغَيْلْتَهْ[335] تَنْقُلْ الْقَشْ[336]

الراوية من عضوات دار يوكو

تعبر المرأة عن حبها في هذه الأغنية وتقول لمحبوبها أنها تحبه بجنون لكن لا أحد يعرف وتشبه مقدار حبها له كحب البغال لبغلته التي تنقل حاجياته وأشياءه ورغم طرافة هذا التشبيه إلا أنه من الممكن تقدير حاجة البغال الكبرى لبغلته فهي أساس لكسب العيش والتنقل.

تردد هذه الأغنية في الكويت بهذا الشكل:

أحبك حب ينون
والناس ما يدرون
وأحبك حب تاجر
وإمغرب من سنين
وأحبك حب عاجر
من عمره ما ضاق الينين

تعبر الأم عن حبها الكبير لطفلها وتشبهه بحب التاجر المغترب وشوقه لوطنه وأهله أو حب العاقر وتشوقها لطفل.

حبيبي حَبّيْتِكْ
كِثْرْ الْخَطا خَطّيْتِكْ[337]
ويُوم يَتْني أمّكْ تَنْشِدْ[338]
حَلَفْتْ بالله ما رَيْتِكْ[339]

الراوية من عضوات دار يوكو

الأم في هذه الأغنية حبيبة الولد التي تلتقيه سرا وتخفيه عندها وتنكر رؤيته حين تسألها أمه عنه.
الأغنية تشبه أغنية من الكويت تقول:

حبيبي وإن حبيته
وسط الحشا ضميته
وإن يات أمه تدوره
حلفت أنا ما ريته

حَبيْبْ لِحْبِباتْ[340]
مُوَنّسْ[341] لِعْزِباتْ[342]
واللي رَيلْها[343] غايِبْ
يْقَيِّلْ[344] عِنْدَها ويْباتْ[345]

الراوية من عضوات دار يوكو

هذا الولد حبيب قريباته وكل البنات. تفخر الأم ليس بشهامته فقط ولكن بمغامراته الغرامية وفحولته أيضا فهو يؤنس وحدة كل من ليس لها حبيب ومن زوجها غائب عنها.


الراوية السيدة أم عبد الله

وهي تشبه أغنية من الكويت:

حبيب الحببات
ونيس العزبات
واللي ما عندها ريل
إتيي عند وليدي تبات
يوسف ما تَعَشى
كَلا[346] الصّافي[347] مْحَشّى
كَلا السّولي[348] بْسوليّهْ
وأكَلْ مَنّيْن[349] شِعْرِيهْ
وكِلّهْ ما تَعَشى

الراوية أم يوسف الغاوي – المحرق

هذه أغنية ساخرة عن صبي قال أنه بات دون عشاء رغم أنه أكل سمكا صافيا محشوا وسلة تمر وشعرية.
هناك أغنية من الكويت بذات المعنى لكنها عن

بنت لم تأكل لحزنها على أمها التي ماتت ولم تأكل سوى سمك هامور مشوي وقدرين من الكشري وكيس أو خيشة بصل وأرغفة من خبز الحنطة ثم طلبت من زوجها أن يدني إليها سلة التمر للتسلى بها قبل العشاء:

حنينة وبايتة بلاش
على أمها ما تعشاش
كلت قطان مشوي
وكلت جدرين كشري
وكارة بصل بيبوقها
ورغفان حنطة فوقها
ويا ريل دن القوصرة
تلهوة دون العشا
يينا من الْهَفوفْ[350]
نمشي بْدِرعْ وسْيوفْ
يا عَمْ أنا باجُوفْ[351] دَرْب لِحْنَينية[352]
يينا مِن عالينا لِيهْ بْيوت أهالينا
يا الشيخ ويا إبن الشيخ بالِك تْخَلّينا

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه من أغاني الأعراس وتغنى لترقيص الأطفال.

يِبْناها[353] مِنِ الْجِبْلَهْ[354] ويينا
شِعاعْ الشّمْسْ يا نور الْمَدينهْ
يبناها والْمِعْرسْ وراها
ويْمَسِّحْ بِسايِلْها[355] بيْدَهْ الْيمينا

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه الأغنية من أغاني الأعراس. العروس من أهالي منطقة في الغرب. وقد يكون أصل الأغنية من الكويت حيث أن هناك حي يسمى (جبلة أي قبلة) وهو في غرب مدينة الكويت يقابله في ذلك (حي الشرق) كما تردد الأغنية في الكويت بهذا الشكل:

يبناها من الجبلة ويينا
شعاع الشمس يا نور المدينة
يبناها والمعرس وراها
ويمسح شاربه بإيده اليمينا
والله ما يينا نحوف الظلام
إلا لأجل عرسك يا إبن الكرام
والله ما يينا من دارنا
إلا ويجي المعرس ويذبح لنا
يسن سجينه ويذبح لنا
يذبح لنا الحايل وكبش الغنم
يالله يا خالته ويا عمته
خالد إمعرس وإعلقي شمعته
يابو اليواني وزاد منهم عشا
يا راية البيضا على اليابته
يابو الذبايح وزاد منهم فخذ
يا راية البيضا على اليابته
يابو الطوايح وزاد منهم بدن
يا راية البيضا على اليابته

أم الولد:

لُمْ الْبناتْ كِرسي مِنْ حَطَبْ
ولُمْ الأولادْ كِرسي مِنْ ذَهَبْ

أم البنت:

باخِذْ سَبْعَةْ الأولادْ
وأحْرِقْ جَبْدِجْ بَعَدْ

الراوية من عضوات دار يوكو

الْوَلَدْ يوم نْيِيبهْ
خَيْرَهْ حَقْ مُرْتَهْ[356]
تلايا نِصيبَهْ
أمّهْ عِنْد الْبابْ

جِنْها غَريبهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

تقول الأم أن الولد بعد تعبها في تربيته يكون خيره في النهاية لزوجته وآخر الأمر تصبح هي غريبة مكانها عند الباب وليس في قلب البيت.

الْوَلَدْ يوم نْيبِبهْ
خَيْرَهْ حَقْ الْخِدّامْ[357]
تلايا نِصيبَهْ
أمّهْ قاعدة عِنْد الْبابْ
جِنْها غَريبهْ

الراوية من عضووات دار يوكو

تقول الأم أن الولد بعد تعبها في تربيته يكون خيره للآخرين وإن كانوا خدم البيت وتصبح هي كالغريبة الدخيلة.

يَدِّفوها[358] **على إسّيفْ**[359] **أمْ الْحَنايا**[360]
يدفوها على اسيف
وتْير[361] **الْمياديفْ**[362] **كِلّها صْبَيّانِ**
تِيِّرْ الْمياديف
لا تْصَلِّبْ[363] **عِلَيْهُمْ يا نوخِذاهُمْ**[364]
لا تصلب عليهم
وْغَصْبِ عَلَيْهُم ترى الْبَحَرْ باردْ
وغصبِ عليهم
وأدّهِنْ إيدَيْهُمْ يا لَيْتني إدْهَيْنَه
وأدّهِن إيديهم
وأظلِّلْ عليهم ويا ليتني خَيْمهْ
وأظلل عليهم
باغوصْ وِيّاك لَيْه غَوُّصوكْ في الْهَيْر[365]
باغوص وياك
وأسْمَعْ حَجاياكْ[366] **وأقْعَدْ على الْفَنّه**[367]
وأسمع حجاياك

وباير[368] **وِياكْ لَيْه يَرّيْتِ بِالْمِيْدافْ**[369]
وبأير وياك
ويَرّحْني[370] **الِفْطامِي**[371] **يا خُوي إبْخَشْمِي**[372]
يِرّحْني الفطام
وبْحورْ الظّلامْ الحير[373] **ورِّدَتْني**
وبْحورْ الظّلامْ

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه الأغنية هي أهزوجة كانت تغنيها النساء ليعبرن فيها عن مشاعرهن تجاه ذويهم الذين أبحروا على متن أم الحنايا طلبا للرزق . كانت الأهزوجة تؤدى في بيوت الشيوخ أو بيوت النواخذه أو البيت العود وهو أكبر بيوت الفرجان أو على شاطئ البحر(السيف) لاستقبال العائدين من رحلة غوص أو سفر ثم صارت تغنى في مناسبات أخرى.

تصف الأغنية ما يعانيه البحار من متاعب وفيها ترجو المرأة من ربان السفينة أن يكون عطوفا على البحارة فالبحر بارد وقاس عليهم وتتمنى لو أنها تتحول إلى دهان ترطب به أياديهم الخشنة المتشققة من كثرة جر الحبال والبرد وأن تتحول إلى خيمة لتظلل عليهم وتحميهم من الشمس والمطر والرياح وأن تغوص مع الغواص حين ينزل إلى الأعماق وأن تجلس قربه على الفنة لتسمع حكاياه وهو يفلق المحار وأن تجر معه خيط الصنارة وهو يصيد السمك ثم تخبر عن شكوى الغواص من الفطام الذي جرح أنفه وكيف أن طلب الرزق قد أورده بحور الظلام وكيف قد نحل وضعف جسده من شدة الإرهاق وقلة الطعام.

الختام

ربما من الصعب أن نستخلص أثر البيئة في أغنيات المهد أو تأثر أغنيات المهد بالبيئة من هذه المجموعة البسيطة من الأغنيات من كل منطقة إلا أنه من الواضح ذكر البساتين والنخيل والزرع والأشجار والخضار والفاكهة وكذلك ذكر الأئمة والقبة والسادة والعلم والمعلم في

الأغاني القروية وأنواع السمك والسفن والبحر والغوص واللؤلؤ في أغاني منطقة المحرق.

ورغم اختلاف اللهجة والراويات للأغنية الواحدة من منطقة إلى أخرى إلا أن تكرر كثير من الأغنيات في كل المناطق التي زرتها في البحرين ودول مجلس التعاون يدل على وحدة أصول المجتمع وتقاربه وقدرات أهله الإبداعية الفائقة .

هذا وأتمنى أن أكون قد وفقت في إطلاق هذه الحملة وتوجهيها في المسار المراد وأن أكون قد نجحت في هذا المقال في إلقاء الضوء على جانب رائع من جوانب الأدب الشعبي في البحرين ومقارنته بمثيله في الكويت. أسعدني أن تمكنت من استثارة همم الباحثين و تنشيط ذاكرة الرواة الذين قضيت معهم أوقاتا رائعة خلال زيارتي القصيرة التي أعتبرها تاريخية أيضا لوطني الثاني وأكرر شكري لمجلة الثقافة الشعبية على إتاحة هذه الفرصة لي وعلى تشجيعهم المستمر لجهودي في هذا المجال.

الهوامش

1 – وكيبيديا ar.wikipedia.org/بحرانية–لهجة.

2 – أصول لهجة أهل البحرين عنوان لكتاب – سعد سعود مبخوت– 2001م.

3 – دوم: دائما.

4 – عذرا في البيت: تعني بنت عذراء .

5 – عين طولات لضروس: ذوات أسنان طويلة.

6 – عمومه: أعمامه. أخوة الأب.

7 – قول: قل.

8 – دفع البلا: رد البلاء .

9 – ياسين: سورة ياسين.

10 – نشميه: المرأة الحرة.

11 – صبي وبنيه: صغار السن حيث يعتقد بقدرتهم الفائقة على الإصابة بالعين.

12 – تارس: مالئ. يملأ .

13 – أرض طيبة دار: مكة المكرمة.

14 –قبة العباس رضي الله عنه.

15 – الواحد: الإنسان.

16 – صديج: صديق.

17 – مشمل: مدبر، مبتعد.

18 – حي: كائن حي.

19 – حي: حج.

20 – العزر: العذاب والمهانة.

21 – التمحين: من المحن. العذاب والألم .

22 – فروخ اللوز: أشجار اللوز.

23 – الخشبان: السفن.

24 – جبرتي: يجبر ويطيب خاطري. الجَبْرُ أن تَغْنِيَ الرجل من الفقر أو تَجْبُرَ عظمَه من الكسر.أبو الهيثم: جَبَرْتُ فاقة الرجل إذا أغنيته. ابن سيده: وجَبَرَ الرجل أحسن إليه. قال الفارسي: جَبَرَه أغناه بعد فقر(لسان العرب– جبر).

25 – غاتي: أغاتي كلمة تستعمل للتدليل مشتقة من كلمة (آغا) التركية، لقب احترام. آغا تعني سيد بالفارسية.

26 – دخلي: ما أملك.

27 – المحزاتي: الحزة هي الوقت. محزاتي قد تعني أوقاتي.

28 – عالعدا: على الأعداء.

29 – لقبلاكم: لمقابلتكم ، للقائكم.

30 – وش: ماذا؟.

31 – عداكم: أنساكم.

32 – الزين: الجمال.

33 – محلاكم : ما أحلاكم.

34 – صويحبي: تصغير صاحبي.

35 – الراوي حسين محمد حسين الجمري.

36 – كتاب من أغاني المهد في الكويت– بزة الباطني – الطبعة الثانية.

37 – إيش: ماذا؟.

38 – لبه: جوفه أو الحبوب في جوف البطيخ.

39 – زولية: سجادة.

40 – أم ألفين: ألفين روبية.

41 – لكين: 200 ألف روبية.اللك هو 100 ألف روبية.

42 – يوعينا: يوقظنا.

43 – في: فيئ. ظل.

44 – مسعدة: المرأة التي يحبها ويدللها زوجها.

45 – سوق الغلا: من الغل.غَلَّ صدرُه يَغِل بالكسر، غَلاّ إذا كان ذا غِشٍّ أو ضِغْن وَحقد. ورجل مُغِل: مُضِبٌّ على حِقد وغِل. وغَل يَغُلّ غلولا وأغَل: خانَ.



اتجاهات في جمع وحفظ التراث الشعبي السوري

أحلام أبوزيد - كاتبة من مصر

نعرض في باب جديد النشر هذا العدد لتجربة جديدة، هي إلقاء الضوء على السلاسل المتخصصة في نشر التراث الشعبي، ودور هذه السلاسل في توثيق التراث الشعبي لهذا البلد أو ذاك.. وقد آثرنا أن نعرض لتجربة بلد بعينها حتى نقف على ملامحها ودورها في دفع حركة البحث العلمي في المجال. وقد اخترنا أن نعرض لتجربة سوريا لسببين، الأول: أن المهتمين بحركة التراث الشعبي السوري يكاد يمثل كل منهم أرشيفا مستقلا بذاته، وكل منهم يحمل بداخله حلم تكوين أرشيف للتراث الشعبي السوري. السبب الثاني، هو أن السلسلة التي سنعرض لها مرتبطة بمؤسسة حكومية هي الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبي التابعة لوزارة الثقافة السورية. والسلسلة تحمل اسم «مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي»، والتي صدر عنها حتى الآن ما يقرب من ثلاثين مجلد، وهو ما يشير إلى حرص الدولة على نشر التراث الشعبي وحفظه. وحتى نكون منصفين في عرضنا، فإن فكرة هذا المشروع تعود للدكتور كامل إسماعيل مدير التراث الشعبي السابق بوزارة الثقافة السورية، الذي أسس للمشروع منذ عام 2004، وقد أثمر عن عشرات الدراسات والمواد التراثية المهمة في مختلف المحافظات السورية.

جديد الثقافة الشعبية

ملف هذا العدد يحوي سبع دراسات من هذه السلسلة، احتوت موضوعات متعددة من الفولكلور السوري: العادات والتقاليد- الأمثال والتعابير الشعبية- التناويح الشعبية - الألعاب الشعبية- الحرف التقليدية، فضلاً عن بعض الدراسات الموسوعية التي وثقت للتراث الشعبي السوري عامة، ودراسات أخرى اهتم أصحابها بالتأسيس المنهجي لجمع التراث الشعبي. وجميعها تشترك في كونها تقدم مادة ميدانية حية، كما تعتمد على منهج الجمع الميداني من الرواة والإخباريين الثقاة من كبار السن في إطار التوثيق لموضوعات الفولكلور. كما تتنوع جغرافيا لتشمل العديد من المناطق الثقافية السورية بدمشق وحمص وتدمر وصافيتا ودير الزور والزبداني. وأجدني بعد أن اطلعت على هذه الدراسات المهمة في حاجة إلى توجيه الدعوة للباحثين السوريين والمؤسسات الثقافية المهتمة بالتراث الشعبي السوري، إلى السعي لتأسيس أرشيف متخصص يجمع هذه الجهود الرائدة.. ولعل البداية قد تكون من خلال موسوعة سورية ضخمة متخصصة في التراث الشعبي السوري. وأتصور أنها ستكون نواة لموسوعات متخصصة أخرى في وطننا العربي.

عادات وتقاليد تدمر

خلال عام 2007 صدر العدد رقم 13 من هذه السلسلة (مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي) بعنوان من عادات وتقاليد مدينة تدمر لمؤلفه أحمد متقال قشعم وصدر في 214صفحة، عرض فيه لدراسة توثيقية لبعض عادات تدمر. والكتاب هو الثالث للمؤلف ضمن مشروعه في بحث مدينة تدمر، الأول بعنوان «البلسم الشافي في تاريخ تدمر الوافي»، والثاني بعنوان «أسماء الأمكنة في تدمر وباديتها»، تناول فيهما تاريخ وجغرافية المنطقة. وعلى الرغم من أن عنوان الكتاب يشير إلى موضوع العادات والتقاليد، إلا أن الموضوعات المطروحة فيه أشمل من ذلك، حيث تعرض لموضوعات في الأدب الشعبي كالأحاجي والألغاز والتّعجيز، وكذا فنون الغناء والحرف والعمارة الشعبية. اشتمل الكتاب على عشرة فصول بدأها المؤلف بموضوع حول العادات والمعتقدات المرتبطة بالاستسقاء وتاريخه، متناولاً ما جاء في كتاب علي حسن موسى عام 1994، الذي يوثق للاستسقاء بمنطقة دير الزور. ويرى المؤلف أنها هي نفسها عادات تدمر التي نشرتها للمناطق المجاورة لها ومن بين هذه العادات المواكب وحمل الرايات وأغاني الأطفال وجمع الحبوب من البيوت بعد الصلاة. ويضيف المؤلف لذلك كله عادة خلع الشيوخ للباس الخارجي ولبسه بالمقلوب، ثم ينتقل إلى موضوع الأحاجي والألغاز، فيعرض لما استطاع جمعه منها: مثال (طاسة ترن طاسة



من عادات وتقاليد مدينة تدمر

المؤلف : أحمد متقال قشعم
الناشر : الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبي

صدر في 214 صفحة، عام 2007، تناول فيهما تاريخ وجغرافية المنطقة. وعلى الرغم من أن عنوان الكتاب يشير إلى موضوع العادات والتقاليد، إلا أن الموضوعات المطروحة فيه أشمل من ذلك، حيث تعرض لموضوعات في الأدب الشعبي كالأحاجي....



بالبحر غطاسة.. جواتها لولو وبراتها نحاسة. الجواب: الرمانة) أما التعجيز أو (الأقوال التعجيزية) فيفرد لها بعض النماذج وهي بعض الأقوال والجمل التي يطلب من القائل ترديدها عشر مرات أو أكثر مثل: خيط حرير على حيط بني خليل - أني أسفي وأمي تسفي بالسفافة. وقد كان هذا اللون من الأدب الشعبي قد أطلق عليه رجب النجار اسم المعاظلات اللسانية غير أن المؤلف هنا أطلق عليه اسم (التعجيز) وهو أول توصيف ميداني له بعد رجب النجار. والفن الثالث الذي تناوله المؤلف هو «أغاني وألعاب الطفولة».. حيث قدم نماذج عدة منها: أغنية باح باح وأغنية مطرت الدنيا. كما توسع في نماذج الألعاب الشعبية التي قدم لها بالشرح والرسم التوضيحي والصور كلعبة المرقيص، ولعبة شعيرة وغيرها. ثم أتبع ذلك بفصل أسماه «متفرقات» عرض فيه لبعض العادات والمعتقدات حول العلاج الشعبي، وطرق العد وطاسة الرعبة (يطلق عليها في مصر طاسة الخضة). ثم ينتقل الأستاذ قشعم في رحلة بحثه في عادات تدمر ليقدم لنا العُرس التَدمري بداية من الخطبة والعقد وجهاز العروس، مروراً بطعمة العروس وحمام العروسين والصمدة (مصطبة لإجلاس العروس عليها قبل زفافها) والتهليل بالزفة والدخول والصباحية. أما المونة والأكلات التَدمرية فقد خصص لها المؤلف جزءاً مستقلاً أيضاً عرض فيها للأكلات المعروفة كالكشك والحبش، والبرمة والليمي «الشاكرية»، كما عرض لأكلات المناسبات كالمنسف والفتيتة. وقدم في كل أكلة مكوناتها وطرق طهيها. ثم عرض لبعض الصناعات التقليدية في تدمر كصناعة «القلاء» والخوص والنعال، والمفارش، والكحل. مستعينا بالصور الميدانية التي توفرت له. أما بحثه في المعتقدات الشعبية فقد تناول فيه موضوعات حول الطب الشعبي كعلاج صداع الرأس ثم تناول بعض المعتقدات كالتفاؤل والتشاؤم والحسد مثل: حكة اليد والسفر، وكب الماء والضيافة وسن الذيب التي شرحها بقوله: «تضع النساء سن الذئب مع الولد وتربطه بخيط في ملفته حتى ترد عنه عين الحاسدين». وينهي المؤلف كتابه بعرض للبيت التدمري وأقسامه التي بناها بالضافة وبيت العيلة وبيت المونة وغرف الكنائن، وغرفة الأدوات «القشيع». كما عرض لإسطبلات الدواب ومستودعات العلف والبذر ليقدم لنا بذلك صورة متكاملة حول فولكلور تدمر.

أمثال الساحل السوري

يعد كتاب نزيه عبد الحميد العنون «أمثال وتعابير شعبية في منطقة الساحل السوري عموماً وصافيتا خصوصاً» من الكتب المهمة التي توثق للأمثال الشعبية السورية. والكتاب يأخذ رقم 19 في هذه السلسلة ويقع

جديد الثقافة الشعبية

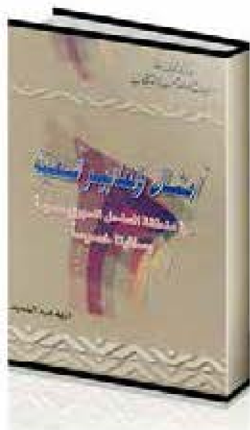
في 578 صفحة، إصدار 2008 . وقد اعتمد المؤلف على أبحاث من سبقوه في جمع الأمثال كمؤلفات يوسف المحمود، وكتاب تعابير شعبية من منطقة السويداء، وكتاب أمثال دمشق الشعبية لنور المرابط، والأمثال الأجنبية المقارنة لراشد الكيلاني، وكتاب «يامال الشام» لسهام ترجمان، فضلاً عن مؤلفات سلامة الراسي وإميل يعقوب. وكانت الدراسات السابقة معيناً للمؤلف للوقوف على بعض المقارنات سواء في سوريا أو خارجها. ومن ثم فقد حدد في مقدمة كتابه المنهج الذي اتبعه.. حيث سجل نطق بعض الأمثال في منطقة صافيتا بأكثر من صيغة كاستبدال كلمة «إذا» بكلمة «كنو»، فيقال «كنو بدك تحيرو خيروه أو تقول «إذا بدك تحيرو خيروه». ويقول المؤلف أن هذه المنطقة ميزت منها إمالة حرف الألف إذا ورد في الكلمة قبل الحرف الأخير. فتقول «غـانم» دون إمالة حرف الألف. ومن سمات المنطقة أيضاً البدء بحرف ساكن في أكثر الأسماء. أما منهج التصنيف فيقول المؤلف «وقد رتبت الأمثال في هذا الكتاب كما جاء في ترتيب كتاب «مكنز الفولكلور» – المجلد الأول – القسم المصنف للدكتور مصطفى جاد، الصادر عن المكتبة الأكاديمية بمصر، وذلك حسب استعمالها ومعناها ومواضيعها.. وقد رتبت الأمثال ضمن الباب الواحد حسب الأحرف الأبجدية». كما تضمن الكتاب مع كل قسم مادة حول التعابير الشعبية، فعندما يوثق لأمثال في موضوع «السر والستر» على سبيل المثال، فهو يورد عدة أمثال منها: كل سر جاوز الاثنين شاع – لا مين شاف ولا مين دره.. إلخ، ثم يشرح أسفل كل مثل معناه وسياقاته في مناطق أخرى إذا وجد. غير أن المؤلف يقدم لنا مادة جديدة هنا حول التعابير الشعبية في الموضوع نفسه شارحاً إياها أيضاً، مثل: بيؤ غميق (للشخص الذي يحفظ السر جيداً ولا يذيعه)– مستورة (جواب لمن تسأله عن أحواله المادية إذا كانت على حد الكفاف)– من تحت لتحت (الأمر المطلوب إخفاؤه قولاً كان أو عملاً). أما الموضوعات التي صنفت بها الأمثال حسب مكنز الفولكلور كما أشار المؤلف، فهي متعددة جداً وبها تفصيلات كثيرة تتدرج من العام للخاص على النحو التالي: أمثال القيامة (الجنة والنار وعلامات الساعة – العالم العلوي)، أمثال الأرض، أمثال البحار (الطبيعة)، أمثال الأصوات، الكائنات الخارقة، حول الإنسان (الحظ والنصيب والقضاء والقدر)، الحكم والحكومة، الخير والشر، الدهر (الرجاء والطلب)، السمعة والصيت، السياسة، الكرامة والشرف، الوطن، الوقت، أمثال محاسن الأخلاق (تحمل المسئولية – التسامح – التواضع – حسن التصرف)، أمثال مساوئ الأخلاق (الأنانية – البخل – التردد – الدهاء – الكذب – سوء التصرف)،

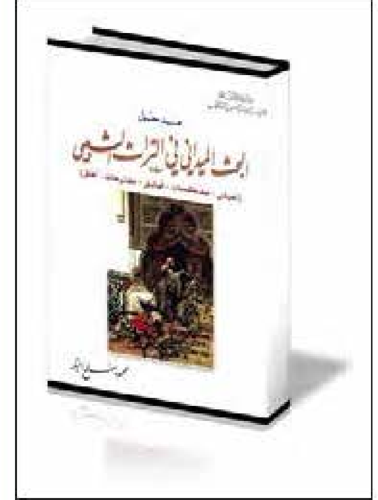
أمثال وتعابير شعبية

في منطقة الساحل السوري عموماً
وصافيتا خصوصاً

المؤلف : نزيه عبد الحميد
الناشر : الهيئة العامة السورية للكتاب
ومديرية التراث الشعبي

صدر في 578 صفحة، عام 2008، اعتمد المؤلف على أبحاث من سبقوه في جمع الأمثال، وكانت الدراسات السابقة معيناً للمؤلف للوقوف على بعض المقارنات سواء في سوريا أو خارجها. ومن ثم فقد حدد في مقدمة كتابه المنهج الذي اتبعه..





مَدخل

إلى البحث الميداني في التراث الشعبي

(عرض.. مصطلحات - توثيق.. مقترحات.. آفاق)

المؤلف : محمود مفلح البكر
الناشر : الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبي

هذه الدراسة هي أقرب إلى التخطيط الشامل لحركة الجمع الميداني للتراث الشعبي السوري، والكتاب يتخذ الرقم 21 في سلسلة والمستشرقين في دراسة التراث الشعبي وأنشطة العثمانيين. ثم ينتقل إلى الحديث عن توظيف التراث الشعبي علماً ومادة، والأنشطة العربية قبل الاستقلال.

أمثال سلوك الإنسان (الاعتماد على النفس - اغتنام الفرص - البساطة - تبادل المنافع - التدخل في شئون الغير - التربية - التعاون والتضامن - الجمال والبشاعة واليأس - الجنون - الحرص - الحكمة - الحياء - الدين - الظن)، أمثال حول جسم الإنسان (الأنف - الرأس - القلب - اللعاب - الوجه)، أمثال مخلفات الإنسان، أمثال عورات الإنسان، أمثال الناس الذكور والإناث، أمثال الشيخوخة والمعمرين، أمثال ذوي العاهات، أمثال الأنبياء والقديسون، أمثال (الحيوانات - الطيور - الحشرات)، أمثال الصحة والمرض، التفاؤل والتشاؤم، (النية - الأحلام - النوم)، الأماكن المقدسة، الاتجاهات، المواسم، الشهور القمرية والشمسية، الأرقام، الأوائل والأواخر، الميلاد، الزواج، الطلاق، الموت، الزراعة والمواسم الزراعية، العادات اليومية والمراسم والعلاقات الأسرية، الفكاهة والضحك، الموسيقى والغناء، الرقص، الحرف والمهن.

البحث الميداني في تراث سوريا الشعبي

هذه الدراسة هي أقرب إلى التخطيط الشامل لحركة الجمع الميداني للتراث الشعبي السوري، وقد حاول المؤلف محمود مفلح البكر أن يضع لكتابه عنواناً يصف من خلاله جميع محتوياته، فجاء على هذا النحو: «مَدخل إلى البحث الميداني في التراث الشعبي:عرض-مصطلحات-توثيق-مقترحات- آفاق». والكتاب يتخذ الرقم 21 في سلسلة والمستشرقين في دراسة التراث الشعبي وأنشطة العثمانيين. ثم ينتقل إلى الحديث عن توظيف التراث الشعبي علماً ومادة، والأنشطة العربية قبل الاستقلال. ليصل إلى بدايات المرحلة العربية في دراسة التراث الشعبي، حتى ظهور خطة اليونسكو عام 1974 والهدف التنموي منها، ثم يعرض لإشكالية مصطلح فلكلور والمصطلحات الأخرى كالتراث الثقافي غير المادي، والتراث الشعبي، والمأثورات الشعبية. لنكتشف أن جميع ما عرض له كان مقدمة منطقية لبحثه في تصنيف مواد التراث الشعبي حيث استعرض تصنيف محمد الجوهري لعلم الفولكلور، ثم تصنيف مصطفى جاد كما ورد في مكنز الفولكلور، فيقول».. وفيما يلي عرض موجز لهذا التقسيم وتفرعات كل قسم، مع بعض التعديلات على تقسيم الدكتور مصطفى جاد في مكنز الفولكلور تناسب البحث في بلاد الشام، لوجود جوانب تراثية غير موجودة في مصر، ووجود جوانب من التراث الشعبي في مصر غير موجودة في بلاد الشام، إضافة إلى بعض الاختلافات في تسمية المصنفات». وعلى هذا النحو شرع الأستاذ مفلح في مناقشة تصنيف المكنز ومقارنته بالتراث السوري من خلال موضوعات: المعارف والمعتقدات الشعبية - العادات والتقاليد- الأدب

جديد الثقافة الشعبية

الشعبي- الفنون الشعبية- الثقافة المادية. ثم ينتقل بنا في إطار مشروعه العلمي ليضع لنا خطة موسعة لجمع التراث الشعبي السوري؛ بداية من الاستعداد للعمل الميداني، وصعوباته، ومؤهلات ومواصفات الجامع والباحث الميداني، مروراً بأساليب الجمع من خلال العمل الفردي وعمل المجموعة، والعمل المؤسسي، مبينا سلبيات وإيجابيات كل منها. ثم يتناول موضوع الرواة والزيارات الميدانية، والاستطلاعية إلى المنطقة أوالقرية، وطبيعة الزيارة الأولى للراوي المقابلة. وقد احتلت استمارات العمل الميداني في جميع موضوعات التراث الشعبي جانبا مهما من المؤلف الذي آثر أن يكون كتابه مسودة عمل للتطبيق لا مجرد دراسة نظرية، فقدم مقترحات لخمسة مشروعات رئيسية لتوثيق التراث الشعبي السوري، المشروع الأول يتمحور حول حملة وطنية لجمع التراث الشعبي وتوثيقه. والمشروع الثاني اقتراح لإعداد مجلة تراث شعبي سوري محكمة. والثالث حول إنشاء مركز تراث شعبي لبلاد الشام. والرابع حول تأسيس متحف للتراث الشعبي. أما المشروع الخامس والأخير فيتضمن مشروع القرية تراثية لتوظيف التراث الشعبي عامة والثقافة المادية بخاصة والحرف الشعبية منها بصورة أخص. وأنهى الأستاذ مفلح كتابه بمجموعة ملاحق لعدة وثائق دولية وعربية في مجال توثيق التراث الشعبي، وهي: اتفاقية اليونسكو بشأن حماية التراث غير المادي - توصيات ندوة التراث الشعبي العربي: وحدة الأصل والهدف - توصيات الملتقى القومي الثالث للمأثورات الشعبية بالقاهرة - توصيات مؤتمر الفنون والحرف: التنوع الثقافي والتنمية المحلية بدمشق - استمارة عن الراوي - نوتة موسيقية لأغنية أطفال شعبية. وجميع هذه الملاحق تستخدم كدليل للباحث في جمع المادة وحفظها.

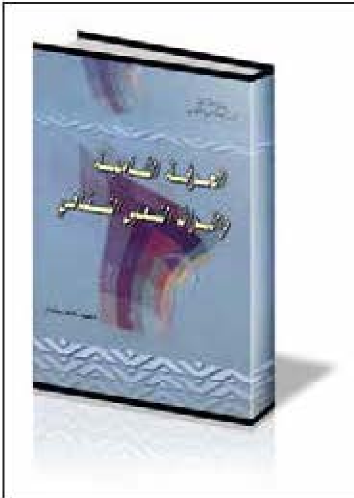
الحرف الشامية التقليدية

كان العدد رقم 20 من هذه السلسلة القيِّمة (مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي السوري) من نصيب الحرف الشعبية، وقام بهذا الموضوع المهم الأستاذ محمد خالد رمضان وهو واحد من أعلام البحث في التراث الشعبي السوري، كما يحمل بين أوراقه وأرشيفه الخاص عشرات المواد التي تحتاج إلى توثيق ونشر. الكتاب الذي قدمه يحمل عنوان «الحرفة الشامية والتراث الشعبي الشفاهي» والصادر عام 2008 في 216 صفحة. وهذا الكتاب هو الجزء الأول من ثلاثة أجزاء حول مشروعه في توثيق الحرف الشعبية. والمؤلف له منهج مميز في البحث وليس تكراراً لمن قبله، فهو لا يوثق الحرف الشعبية أو يشرح أدواتها ومراحلها فقط، بل يقدم لنا المأثورات الأخرى حول هذه الحرفة. فالحرفة - على حد قوله - ليست جامدة ساكنة، والحرفيون بشر

الحرفة الشامية
والتراث الشعبي الشفاهي

المؤلف : محمد خالد رمضان
الناشر : الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبي

صدر في 216 صفحة، عام 2008، هذا الكتاب هو الجزء الأول من ثلاثة أجزاء حول مشروعه في توثيق الحرف الشعبية. والمؤلف له منهج مميز في البحث وليس تكراراً لمن قبله، فهو لا يوثق الحرف الشعبية أو يشرح أدواتها ومراحلها فقط، بل يقدم لنا المأثورات الأخرى حول هذه الحرفة.....



مبدعون يتحدثون ويقولون، ويغنون ويفرحون، ويحزنون. ومن ثم فالكتاب هو بحث في ماهية الحرفة وكيفية نشوئها والتطور التاريخي الذي رافقها.. والأسواق الدمشقية وأرباب الحرفة وقيمة الحرفة ومكانتها في المجتمع. كما يعرض المؤلف لعلاقة الحرفة بعناصر التراث الشعبي من أغنية ومثل وتشبيه واصطلاح فضلاً عن تحليل دلالات النقوش والزخارف في بعض الحرف وصلتها بالأسطورة والتاريخ. ويقدم مادته من خلال ثلاثين حرفة شامية أكثرها دمشقية، إذ يُلاحظ أن السوريين يطلقون اسم (الشام) على مدينة دمشق، كما يطلق المصريون في المجتمعات الريفية اسم (مصر) على مدينة القاهرة. والحرف التي درسها المؤلف هي: البروكار- غزل الصوف - البلاسات - حرفة العقالات - الشروال - حرفة خُرج العروس - الفرو- الأغباني- طبع الأغباني- الأنوال الخشبية - أدوات الأفران الخشبية - أدوات الطعام الخشبية - حرفة الهوادج - الكلك - الدبس - دبس التمر - القمر الدين - الشرشف - الأطباق وغيرها من الأدوات القشية - السلال - السروج - الركوب الأحمر - حرفة الشعر - الحصر - الشمع - حرفة الموازييك - شواهد القبور - أدوات الكيل - الفخار. وقدم المؤلف كل حرفة من خلال سبعة محاور رئيسية تبدأ بمدخل حول الحرفة، ثم مواد هذه الحرفة، وكيف يتم تحضيرها، ومن أين يؤتى بها. ثم يقدم توثيقاً للأدوات المستعملة في صناعة كل حرفة. ثم آلية العمل في هذه الحرفة. ثم الأشكال والأشياء المنتجة منها. ثم الدلالات الأسطورية والتراث الشفاهي الأدبي الذي يرافق مجريات العمل فيها من أمثال وأغان، وتشبيهات وكنى، واصطلاحات. وأخيرا يعرض المؤلف للوضع الحالي للحرفة وإلى أين تسير، والقضايا المرتبطة بها. فحرفة العقالات على سبيل المثال هي سمة لغطاء الرأس عند الرجال في المنطقة العربية عامة وفي بلاد الشام.. ويسهب المؤلف في شرح كيفية وضع العقال على الرأس واختلاف ذلك بين منطقة وأخرى ومناسبة وأخرى، ثم ملحقات العقال من طرر وشراشيب لينتقل بذا لطرق صناعته والأدوات المستخدمة في ذلك من قالب ومدقة ومقص ومسلة. أما أنواع العقال فهناك العقال العادي، والعقال الثخين أو السميك والعقال الرفيع، والعقال المقصب. ثم يقدم لنا مادة فنية حول التزيينات والأشكال الهندسية والدلالات الأسطورية والفولكلورية في العقال، ومنها الأغنية الشعبية التي تقول: «يا بو عقال طول شراشيبو.. ابو عقال المقصب نيال حبيبو». وفي المثل الشعبي: «عقال فوق عقال بصيرو عقالين». وفي التدويحة الشعبية «يا باطل ويا منصب.. ويابو العقال المقصب.. إلى آخر التدويحة». ويشرح الأستاذ محمد خالد رمضان دلالات هذه النصوص ورموزها. ثم يعرض

جديد الثقافة الشعبية

لصناعة العقال اليوم التي تأثرت بالتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وتراجع ارتداء العقال بنسبة كبيرة في المجتمع. وعلى هذا النحو يقدم المؤلف لثلاثين حرفة هي الجزء الأول من مشروعه الذي يأمل في دعم مؤسسي لاستكماله.

التناويح الشعبية

شاركت الباحثة سلام عبد الحليم أبو شالة في سلسلة مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي بالكتاب رقم 24 الذي صدر عام 2009 في 176 صفحة بعنوان «التناويح الشعبية التراثية في الزبداني ووادي بردى». والذي بدأته بكلمة تقول فيها «أن الحزن كما الفرح دافعان على الخلق والإبداع، وأنا يمنحني الحزن أكثر مما يعطيني الفرح..ومنذ صغري، أشد ماكان يشدني ويدهشني، ويلفت انتباهي ويحفز مشاعري، تلك الأبيات الشعرية الرقيقة من (العتابا) التي كانت تصدح مع أصوات المغنيين وترافق المغنيات عبر أغنياتهن الشجية... ثم تدخل في موضوع الكتاب الذي قسمته إلى ثمانية أبواب: بدأ بمقدمة قصيرة تذكر فيها أن البكاء على الميت، والعديد، والصراخ، وإظهار كل مايبين تقاليد الحزن، يندرج تحت التنويحة الشعبية. والتنويحة هي قطعة من الشعر الشعبي – الزجل– مؤلفة في غالبها من أربعة أبيات أو خمسة أبيات، وأحياناً تكون طويلة تتألف من عشرة أبيات وأكثر، وتشكل الأولى أغلبية التناويح التي جمعتها المؤلفة، ومنها:

خدوني بمحاملكن خدوني
خدوني قبل ما تعمى عيوني
خدوني سياج لمقابركن
ومطرح ما حطيتوا الأوادم حطوني

والتعديد لا يقال في حالات الموت فقط، فهناك حالات الغياب، والفقدان، والحالة الاجتماعية، والمصائب والكوارث، والسجن. ففي كل هذه الحالات تلجأ المرأة إلى البكاء والنواح، وكذلك يلجأ الرجال ويقدمون تناويح بكائية عمرها مئات السنين..ثم تنتقل للحديث عن التنويحة الشعبية، ففي الزبداني وسوق وادي بردى مورست تلك المناحات، بأشكالها جميعاً، فالتنويحة تأخذ شكل الندب أحياناً وهنا يدبك الشباب، وتعقد هذه الحلقات وترفع المناديل السوداء، ويشترك في ذلك عدة أشخاص، وفي بعض الأحيان تغنى أغنيات الفرح إذا كان الميت شاباً أو عريساً. ثم تعرض المؤلفة شرحاً للتنويحة: معناها – ماهيتها – تاريخها – منشؤها. ثم تنتقل إلى التنويحة وعلاقتها بالبيئة والطبيعة الزبدانيّة، ثم أبعاد التنويحة وخلفياتها الحياتيّة والاجتماعيّة ودور الدين والعادات والتقاليد الاجتماعيّة في التناويح الشعبية، وصلة التنويحة بالقضايا التراثيّة الشعبيّة مثل: الكناية الشعبيّة. ثم تحاول أن تجيب على عدد من التساؤلات حول: كيفيّة التنويح وشرح بعض مظاهر الحزن



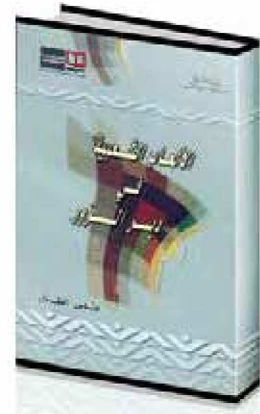
التناويح الشعبية التراثية

في الزبداني ووادي بردى

المؤلفة : سلام عبد الحليم أبو شالة
الناشر : الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبي

صدر في 176 صفحة، عام 2009.الكتاب مقسم إلى ثمانية أبواب: بدأ بمقدمة قصيرة تذكر فيها أن البكاء على الميت، والعديد، والصراخ، وإظهار كل مايبين تقاليد الحزن، يندرج تحت التنويحة الشعبية. والتنويحة هي قطعة من الشعر الشعبي – الزجل– مؤلفة في غالبها من أربعة أبيات أو خمسة أبيات، وأحياناً تكون طويلة تتألف من عشرة أبيات وأكثر، ....

جديد الثقافة الشعبية



الألعاب الشعبية في دير الزور

المؤلف : عباس الطبال
الناشر : الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبي

صدر في 150 صفحة، عام 2007، اعتمد في جمع مادته على الألعاب التي كان يمارسها مع أبناء الدير العتيق منذ الأربعينات من القرن الماضي، كما اعتمد على ما سمعه ممن هم أكبر منه سناً، والذين ذكروا له معلومة تستحق الانتباه وهي أن حكومة الاستعمار الفرنسي كانت تشجع الناس على ممارسة الألعاب الشعبية، وكانت تقيم لذلك مهرجاناً خارج البلد في.....

كعدم الاستحمام لفترة قد تطول إلى الأربعين أو العمر كله إذا كان الميت شاباً، ورفع العقال عن الرأس بالنسبة للرجل، وعدم وضع أي نوع من الزينة بالنسبة للمرأة. ثم تشرح من هم المنوّحات والمنوّحون، والفرق بينهم وبين الندابون والندابات. فالمنوحات هن أهل المتوفى فالأم، والأخت، والزوجة، ثم الإبنة بالنسبة للأب. وهن أيضاً بنات الأخ والأخت، والعم، والخالات، ثم بنات العم. والمنوحون هم الأخ وابن الأخ، وابن العم في حالة إذا كان الميت شاباً. وتصنف الباحثة بعد ذلك أنواع التنويح إلى: 1- تنويح على الميّت، 2- تنويح على إنسان غائب، 3- تنويح على مصيبة تصيب الإنسان، 4- تنويح على حالة سجين سجن طويلاً. ثم تعرض لأنواع التنويح وعلاقته بالموروث الشعبي الشفاهي السوري من خلال بحث: التنويح - التنويحة بذاتها كقطعة من الشعر الشعبي (الزجل)، العتابا الحزينة (الفراقيّات)، الأغنية الحزينة (دلعونا وغيرها)، ثم الزغرودة إذا كان الميت شاباً أعزب وتسمى في هذه الحالة ندباً. كما خصصت سلام أبو شالة باباً لأسماء المنوحين والمنوحات في الزبداني وقراها تاريخياً، ثم أسماء الراويات والرواة. وينتهي الكتاب بثبت بالتناويح الزبدانية الشعبية الشفاهية، ومن بينها:

يا نجمة الصبح فوق الشام عليتي
أخذت الأشابه(الشجعان) والأنذال خليتي
نذر عليَّ إن أخذت ورديتي
لضوي شحم قلبي إذا فرغ زيتي

وقد حوى هذا الجزء الميداني نصف الدراسة تقريبا حيث اهتمت المؤلفة بتوثيق النصوص وشرح المفردات.

الألعاب الشعبية في دير الزور

وفي مجال بحث الألعاب الشعبية قدم عباس الطبال في العدد رقم 15 من سلسلة مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي، كتابه «الألعاب الشعبية في دير الزور» الذي صدر عام 2007، واحتوى على 150 صفحة. وميدان الألعاب الشعبية كان شاخصا أمام المؤلف منذ زمن، إذ اعتمد في جمع مادته على الألعاب التي كان يمارسها مع أبناء الدير العتيق منذ الأربعينات من القرن الماضي، كما اعتمد على ما سمعه ممن هم أكبر منه سناً، والذين ذكروا له معلومة تستحق الانتباه وهي أن حكومة الاستعمار الفرنسي كانت تشجع الناس على ممارسة الألعاب الشعبية، وكانت تقيم لذلك مهرجانا خارج البلد في الأول من نيسان. كما اعتمد المؤلف أيضا على المصادر المرجعية مما قرأه في الكتب. وكان ثمرة هذا كله كتابه الذي بين أيدينا والذي تغطي مادته أكثر من مائة وثلاثين لعبة شعبية كان يلعبها سكان دير الزور منذ أكثر من مائة عام أو تزيد، وقد آثر أن يصنف مادته حسب النوع والعمر، فبدأ بألعاب الأطفال قبل سن خمس سنوات

التي شملت أكثر من عشر ألعاب منها: إيد الصخي ترتخي- يا طباخ – مرجحة الطفل. وجميعها ألعاب يقوم بها الكبار لملاعبة الأطفال. أما الألعاب التي تأتي بعد ذلك فيقوم بها الأطفال بأنفسهم، ويبدأها المؤلف بألعاب البنات من 6 سنوات حتى 10سنوات، والتي اشتملت على حوالي عشرة ألعاب أيضاً منها: دور يا مدار- عاج عروس وعريس- مستراح.. ثم ألعاب الأولاد من 6 سنوات حتى 10سنوات، ومنها: براميل- عوربانة- الطقطاقة..إلخ. غير أن توصيف بعض الألعاب بهذين القسمين يشير إلى أنها ألعاب مشتركة. أما قسم الألعاب المشتركة في هذه المرحلة فكان من بينها: ذط الحبل –كول بامية – إدريس..إلخ. ثم ينتقل المؤلف لتوثيق الألعاب لفئة عمرية أخرى على أساس النوع أيضاً، فيبدأ بألعاب البنات من 10سنوات فما فوق، والتي تشمل ألعاب النساء أيضاً، ويلاحظ قلة عددها بالنسبة لباقي الأعمار حيث تقتصر على ثلاث لعبات فقط هي: دُودَحانة (المرجوحة) – دورة – طب الجراب وقطع المي. ثم يتبع هذا الباب تصنيفات أخرى لألعاب مغايرة للمنهج الذي بدأه المؤلف، فيفرد لنا فصلاً مستقلاً حول ألعاب الماء للأولاد حتى عشر سنوات كلعبة بُربقَّة- شبوط- الحيج. ثم يفرد فصلاً آخر لألعاب الأولاد من 8 سنوات حتى 18 سنة والتي احتلت أكبر كم من الألعاب في الكتاب (ما يقرب من خمسين لعبة)، كألعاب بربوط- النشابة- طق العجل- الوغواغة..إلخ. ثم ينهي المؤلف كتابه بفصلين الأول حول ألعاب الرجال والشباب، ومنها ألعاب التسييس- الجازل- المنقلة. ثم الألعاب الفكرية وهي أقرب إلى الألغاز، ثم ألعاب القرعة والتي تهدف لاختيار الفريق الذي يبدأ به اللعب. ويقدم المؤلف معلومات حول كل لعبة تشمل النوع والسن وطريقة اللعب وموعد اللعب والنصوص الغنائية المصاحبة لكل لعبة، كما يقدم رسوماً توضيحية وصوراً فوتوغرافية لشرح بعض الألعاب إلى جانب الوصف. وتتباين عمليات التوثيق لكل لعبة حسب طبيعتها، فيأتي توصيف بعض اللعبات في ثلاث صفحات، على حين تحتل لعبات أخرى فقرة صغيرة كما في لعبة «دور يا مداره» التي يصفها المؤلف بأنها «لعبة مشتركة بين الأولاد والبنات من سن السابعة إلى العاشرة من العمر يجتمع عدد منهم عشرة فأكثر يتماسكون يداً بيد مشكلين دائرة، ويبدأون بالدوران قائلين: دور يا مدار. ويتسارع الدوران حتى يتعبوا ويتساقطوا واحداً فوق الآخر وهكذا تنتهي اللعبة». ويختم المؤلف كتابه بلفت الانتباه إلى أن هذه الألعاب منتشرة أيضاً في المنطقة العربية وكذا عبر التاريخ العربي مع اختلاف المسميات.

التراث الشعبي الحمصي

كتاب مهم آثرنا أن نختم به هذه المجموعة، حيث وثق صاحبه بمنهج موسوعي لمئات من عناصر التراث الشعبي السوري سواء المادي أو

التراث الشعبي الحمصي

أدوات تراثية وحكايات قولية وأمثال شعبية

المؤلف : محمد الصوفي
الناشر : الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبي

صدر في 470 صفحة، عام 2008، تألف الكتاب من ثلاثة فصول بدأها المؤلف بتوثيق الأدوات والمعدات التراثية فيشرح المقصود بالمواد التراثية في المجتمع السوري، والأدوات والوسائل التراثية التي كانت تستعمل قبل خمسين عاماً في كل مجالات الحياة الاجتماعية السابقة في الريف والمدينة والبادية، .....





المادي وهو كتاب «التراث الشعبي الحمصي: أدوات تراثية ومحكيات قولية وأمثال شعبية» لمؤلفه محمد الصوفي. واتخذ الكتاب العدد رقم 18 من سلسلة مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي الصادر عام 2008م، واشتمل على 470 صفحة حافلة بالصور والشروحات والتوثيق لكل عنصر. يتألف الكتاب من ثلاثة فصول بدأها المؤلف بتوثيق الأدوات والمعدات التراثية فيشرح المقصود بالمواد التراثية في المجتمع السوري والأدوات والوسائل التراثية التي كانت تستعمل قبل خمسين عاما في كل مجالات الحياة الاجتماعية السابقة في الريف والمدينة والبادية كتلك التي تستعمل في الفلاحة والحصاد والدراسة والكيل والركوب والسكن والتدفئة والإنارة والخياطة والدفن والأسلحة والقياس..إلخ. ويفصل أكثر في أدوات الفلاحة والزراعة التي تخص الريف الحمصي، وهي ذاتها المنتشرة في باقي القرى والمناطق الريفية المحيطة بمدينة حمص، مع بعض الفروق البسيطة في التسميات. ويؤكد المؤلف على أن باقي الأدوات التراثية كانت منتشرة في المدينة والريف على حد سواء، وبالتسميات ذاتها مع بعض الفروق في النوعية والشكليات والمظاهر. يتبع المؤلف التصنيف الهرمي في عرضه لموضوعاته فالأدوات والمعدات التراثية – على سبيل المثال – تنقسم إلى خمس وثلاثين فرع وإذا تتبعنا قسم السكن الشعبي فهو يحتوي

على العديد من العناصر منها: المضافة (للنزول) – الشادر – القشدق – الدار.. إلخ. كما يقسم البيوت الشعبية إلى: الجدار – المصطبة – الجلاس – البرا – الطاقة..إلخ. ثم ينتقل للبيوت القديمة ثم الفرش والأثاث.. ثم يقدم شروحاً وافية لكل عنصر والطريقة الصحيحة للفظ الكلمة أو الاسم على نحو صحيح كما هو متداول وشائع بين الأوساط العامية. فالقشدق – على سبيل المثال – هي خيمة قصب مشهورة في ريف حمص، عبارة عن غرفة تصنع جدرانها وسقفها من القصب المربوط بحبال القنب لها باب قصبي وهي غالبا تقام في الحقول والمزارع والبساتين لحاجات العمل والاستراحة وحراسة الحقول، ويمكن أن تتكون من طابقين فيسمى الثاني بـ (العوزلية) وتبنى منها أبواب المتنزهات على ضفاف النيل. وعلى هذا النحو نجد أننا أمام عالم متشعب في التراث المادي السوري وقد آثر المؤلف على أن يذيله بملحق لرسومات وصور تلك الأدوات التراثية. ثم يقدم لنا بعد ذلك موضوع اللغة العامية المحكية في بلاد الشام منذ عام 500 ق.م... حيث كانت اللغة الآرامية (السريانية) هي السائدة وهي أقدم لغات العالم التي كتب بها الأنبياء قبل المسيح، وظلت محافظة على طابعها وخواصها حتى اليوم لذلك تعود معظم التسميات والمصطلحات في أسماء المدن والقرى والأراضي السورية وبلاد الشام إلى اللغة الآرامية ثم يتناول الأستاذ محمد



الصوفي في الفصل نفسه للكنايات والمصطلحات القولية على النحو التالي: مكنيات العامة في الدعاء والدعوات – مكنيات التوحيد والتسبيح.. ثم الكنايات في الصفات العضوية البشرية – الكنايات في الصفات الجسمية البشرية – مكنيات في لغة التخاطب مع الأطفال – مسميات لوازم وألعاب الأطفال – الكنايات في الصفات والتشبيهات الحيوانية – مصطلحات ومكنيات في كلام الناس – مصطلحات في الفساد والفوضى – منتهياً بمكنيات في السلام والتحية واللقاء – وأنواع ومسميات الأرض...إلخ. وبالمنهج الموسوعي نفسه يصنف لنا المؤلف عشرات الموضوعات الفرعية المنحدرة عن الموضوعات الكبرى التي ذكرناها فالمكنيات المرتبطة بالأم – على سبيل المثال – تقع ضمن الكنايات في الصفات العضوية والبشرية ومنها: أم الصبيان – أم البنات – أم عشوى (وهي عجوز مشهورة في الذاكرة الشعبية) – أم أربعة وأربعين – أم البخت (حيوان مثلون تشبه الحردون). وهكذا. ثم ينهي المؤلف الكتاب بأكثر موضوعات التراث الشعبي تداولاً وانتشاراً من حيث الكم والكيف وهو «الأمثال العامية» ويبدأ بمقدمة عن ماهية الأمثال وتناقض معانيها ومدلولاتها تأثراً بالزمن والأحداث التاريخية (انتصارات وهزائم) والأحداث الحياتية اليومية. وقد جمع المؤلف أكثر من ألفي مثل وقول مأثور سجله كما هو بلفظه العامي، وكتبه كما يلفظ تماماً بغرض حفظه وتوثيقه. وقد اعتمد في جمع هذه الأمثال التبويب حسب الموضوع دون اعتبار للترتيب الأبجدي. فالموضوعات الرئيسية قسمها إلى ستة أقسام: أمثال شعبية في القيم والعقائد السائدة – أمثال شعبية في العلاقات الاجتماعية والمادية – أمثال شعبية في العلاقات الإنسانية – أمثال شعبية في قضايا التربية والأخلاق – أمثال شعبية عن الحيوانات والنبات – الأمثال الشعبية في الأحوال الجوية. ويتفرع أيضاً عن كل قسم رئيسي عشرات الموضوعات الفرعية التي يتفرع عنها مئات الأمثال، وعند ورود الموضوع الذي يصنف الأمثال أسفله يشرح المؤلف ما يرتبط به من مأثورات فأمثال فصول السنة تتفرع عن موضوع الأمثال الشعبية في الأحوال الجوية ومنها أمثال حول الربيع والصيف والخريف والشتاء.. إلخ وفي شرحه لفصل الصيف – على سبيل المثال – يرد الأمثال التي تقال فيه، ومنها: الصيف أبو الفقراء – لو كان للصيف أهل كانوا بكوا عليه – الصيف بساط وسيع..إلخ ثم يقدم شروحاً لكل مثل كلما اقتضت الحاجة.

وينهي كتابه بجزء لمثل صفحتين حول الحزازير الشعبية، وكأن المؤلف يأبى أن يغادر الكتاب دون أن يقدم جميع ما يحمله من مواد تراثية، وليخبرنا بطريق غير مباشر أنه لا يزال يحفظ الكثير مما لم ينشر في هذا العمل الموسوعي المهم.

لغز «الجو»

وحدة وزن اللؤلؤ في الشرق

أني مونتنيي

ترجمته عن الفرنسية: نورالهدى باديس

في فارس والهند وفي شبه الجزيرة العربية كان وزن اللؤلؤ الشرقي ومايزال حسب وحدة الـ(جو). لقد سمحت لي بحوث عديدة عبر قنوات بحثية مختلفة ومن خلال مخطوطات قديمة بالوقوف على أن أصل كلمة (جو) يعود إلى كتابتها في اللغة التاميلية المستعملة سابقا في سيلان (سريلانكا) والمقحمة في الانجليزية في كلمة (Chevvu)، وأخذت الكلمة في الاندثار منذ العام 1858، ذلك أنه منذ ذلك التاريخ كادت أن تكون الكلمة الوحيدة التي لا تكتب بالأحرف التاميلية رغم أن كل مصطلحات التعامل في اللؤلؤ كانت تكتب بأحرف التاميل.

وقد رأى الدكتور جوزيف موديابندان Dr Joseph Moudiappanadin من المعهد الوطني للغات الشرقية بباريس أن هذه الكلمة قد استعملت لآخر مرة في المعجم عام 1925.

وما هذا إلا واحد من المظاهر العديدة لحياة اللؤلؤ الشرقي الطويلة. ومع ذلك فإن هذا يساعد على إضاءة جوانب مجهولة من تاريخ دول كانت تحت وطأة تأثير الاحتلال والتي صارت لغتها الرسمية الانجليزية مثل سيلان.

تدقيق المعلومات : إبراهيم خليفة مطر



ومنذ الزمن الذي كانت فيه اللؤلؤة الشرقية الرقيقة لؤلؤة البحر الاحمر والخليج العربي وسيلان القديمة (سيرلانكا) تصطاد ويتاجر بها فإن التجار العرب والفرس والقادمين من الهند يستعملون وحدة معينة من الميزان ليست القيراط ولا الحبة. إنهم يعتمدون الـ (جـو) وحدة جعلت لها الكتابات الحرفية للكتاب البريطانيين أشكالا في الكتابة متنوعة مثل (جاو) و(جيو) و(جـوي) shaw،shew،chew... وفي الحقيقة فإن هذه الكلمة التي وصلتنا عبر الزمن في أشكال كتابية مختلفة وغير محددة قد انحدرت في الأصل من الكلمة التاميلية :(شيفو) chevvu.

فبعد انتقاء التجار لأجمل اللآلئ فإن هذه الأخيرة يقع وزنها لتقدير قيمتها. وبحسب التجار المحليين كما يذكر (ج. لوريمر 1907) فإن وحدات الميزان تختلف طبعا من البحرين إلى قطر إلى بومباي وبونا، فهي قد تسمى أحيانا مثقال أو حبة أو راتي وتجد ما يوازيها حسب عدد الحبات، مثلا بالنسبة إلى البحرين:

- بحرين: مثقال واحد - 66 حبة - 150 ذرة(grains)
- قطـــر:مثقال واحد- 66 راتي -160 ذرة.
- بومباي:مثقال واحد-24 راتي -4 7ذرة
- بـونـا:مثقال واحد-24 راتي -68 وثلاث أرباع ذرة

وللحصول على قيمة اللؤلؤة بالـ (جـو) توجد طرق عدة للقياس.

إحداها تتمثل في أخذ مضاعف carré وزن اللؤلؤة حسب المثقال وضربه في 333. وفي طريقة أخرى وحسب نموذج أبسط فإننا نبحث أولا عن قيمة اللؤلؤة بالحبات ثم نأخذ مضاعف الوزن الذي نضيف إليه 1 في المائة ثم بعد ذلك نقسم الكل على مائة. ونفس الطرق تستعمل مع الأوزان الهندية.

فلاختلاف كتابة كلمة (جـو) حملني تدريجيا على التشكيك في الحقيقة الحالية للتسمية. ففي أواخر السبعينيات وأثناء إنجازي لأطروحتي (مونتينيي - كوزلوسكا 1985) انتبهت لاستعمالاتها المتداولة في بلدان الخليج العربية،هذه البلدان التي ظلت لفترة طويلة تحت التأثير البريطاني ثم تحت الحماية لزمن طويل. وقد كانت صحيفة(Gulf Gazetteer of the Persian من أهم الوثائق في تلك المنطقة وقد كان يديرها الموظف (ج .ق.لوريمر) خلال الفترة 1908-1915.وكان أحد فصولها المهمة قد خصص لصيد اللؤلؤ وتجارته في الخليج وكانت الصفحتان 2238 - 2239 مخصصتين لمصطلح (جـو(Chau ولكيفيات الحساب المعتمدة لتقدير اللؤلؤ. وقد أعار هذا المقال في ذلك الوقت أهمية لاختلاف الأوزان في مختلف المناطق والجهات.

لقد سعى الكاتب إلى تعريب هذا المصطلح بل قد يكون كذلك محليا لأن هذه الصحيفة كانت تحرر انطلاقا من وقائع ميدانية يقوم بها موظفون وعمالة في البريد.وكان جمع هذه الكلمة المستعمل هو(أجـوه Achwah). وفي الحقيقة كان ينبغي نطقه تجـو Tchau وأتجـواه Atchwah حسب الكتابة الفارسية التي قدمها الكاتب حتى يتسنى معرفة كيفية النطق بها في موطنها.

وبتنقلي من قراءة إلى أخرى وقعت على مقال لـ ج.فان (G.Vane) وهو مراقب قديم للصيد بسيلان في الفترة 1855- 860 افي(مجلة فرع سيلان المجموعة الملكية الآسيوية) (فان،1987) يعيد مقاله معلومات وثقت سنة 1865(I.O.R- microfilm 2-1200 MFi) وإن لم يذكر مطلقا في هذه البيانات الشخصية كيفية قياس قيمة اللؤلؤ فإنه في مقاله المنشور سنة 1887 (ص.12)قد أشار جيدا إلى التجـو والمعنى الذي يفيده حسب نوعية اللؤلؤة فهذه الأخيرة لا تقيم فقط حسب الميزان ولكن أيضا حسب عدد chew الذي تحتويه.

ولكنه في الصفحة 22 لا يتكلم مجددا عن التشيو Chew وإنما عن شيفو Chevvo وهي وحدة

قياس محلية خاصة باللؤلؤ وتعير اهتماما للوزن وكذلك للشكل واللون.

وقد كتب أيضا أن هذا التقييم يقوم به 4«مورمن»Moormen وهي تسمية تطلق آنذاك على تجارلهم علاقة بالشعوب التي هي من أصول عربية أوإسلامية.(وهو إسم أطلقه البرتغاليون زمن احتلالهم للمنطقة في القرن السادس عشر).
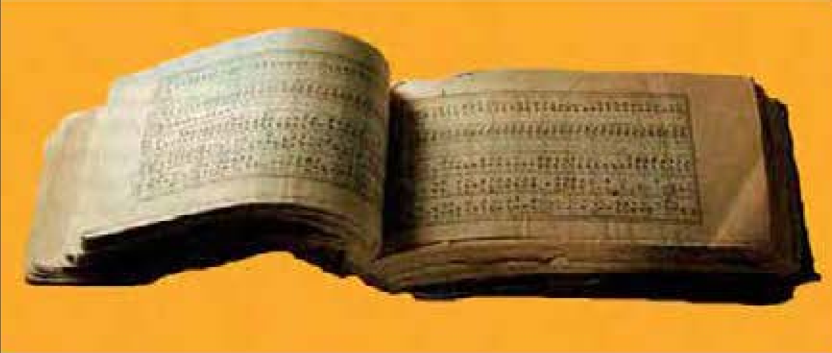
ونعرف جيدا أنه في نطاق التجارة البحرية ظل الكثير من العرب في شمال الجزيرة .عرب الخليج العربي وكانوا يساهمون لسنوات طويلة في صيد اللؤلؤ في سيلان (مونتنيي 2007) ولكن يبدو أن لا أحد منهم قد استقر في الجزيرة. واليوم وبينما مازالت الشعوب التي هي من أصل عربي تتكلم لغة التاميل فإن الكتابة ظلت بأحرف عربية. ورغم أنهم كانوا يسكنون شرق الجزيرة وشمالها لمدة طويلة فإن المتكلمين بلغة التاميل يمثلون 25 في المائة من السكان.(ماييرر2009).

ولكن ونظرا لامتداد فترة الاستعمار البريطاني من سنة 1796إلى سنة 1948 فإنهم قد تعلموا مبكرا اللغة الانجليزية لأنه وقع فرض هذه اللغة كلغة رسمية.

لم يظهر حل اللغز إلا مع نهاية بحث ج.فان G.Vaneفي الملحق الذي حرره هـ.و.جلمان Gillman H.W سنة 1858 وعاد إليه مجددا فان .

لقد ذكر جلمان أن وحدة تقييم اللؤلؤ الجيد هي (الشيفو)chevvu(ص.ص 33،37) وهي معلومات قد حصلها عند حديثه مع الباعة المحليين.

إن تقييم اللؤلؤ يتم عبر 4 مراحل حسب الكاتب:أولا عيار الحجم Le calibrage volumétrique الذي يكون بمعدل 10تامي tamis كل واحد ينتقي مجموعة من اللؤلؤ محددة باسم باللغة التاميلية ثم الترتيب النوعي العيني Le classement qualitative visuel الذي ينتقي الأشكال وبريق اللؤلؤفي كل من القاسات العشرة وبعد ذلك يأتي الوزن بالميزان La pesée



الصورة 1

de la balance وما يقابله بالذرات (مثلا 20 منشادي =1كالانشو=67 ذرة أو 1 مانشادي =3 وثلث ذرة).وأخيرا تعيين القيمة الاعتمادية La valeur fiduciaire لكل لؤلؤة حسب صنفها ووزنها وحسب معطيات السوق وفقا لقيمة «الشفو»chevvu.(الصورة 2).

وحسب الكاتب فإن الأصناف الخمسة الأولى فقط تقيم بالشيفو مثلا فبالنسبة للؤلؤة من الصنف الأول تسمى عاني A.ni وتزن 4منشادي manchadi وتقدروقت قلمان ب«11ستار باكوداس»star pagodas للشوفو(كان وزن هذا الأخير ثلاث أرباع مربع وزن اللؤلؤة بالمانشادي):4x4=16 ومنها الثلاث أرباع =12منشادي x11«ستار باكوداس»=132 «ستار باكوداس»أو 462 روبية Roupies.لقد كان المانشدي منفذا صغيرا لإدراك الوزن المناسب. توجد طرق أخرى للحساب ولكن ذكرها كلها هنا سيطول.

وبينما كان بحثي عن الشيفو يوشك على النهاية ظهر عنصر جديد. فقد لاحظت أن كل الأسماء الواصفة للؤلؤ كانت مكتوبة باللغة الانجليزية وبالصفات المحلية باستثناء كلمة شيفو فقد ترك باللغة اللاتينية. فاستنجدت إذن بجوزيف موديابندان Moudiappanadin اللساني الذي اكتشف بعد أبحاث عديدة في معجم «تاميلي - تاميلي»(بوفاناندامبلاي Bovanandampillai 1925)أن كلمة شيفو كانت فعلا كلمة تاميلية وتعني

(وحدة قياس وزن اللؤلؤ). وهذه الكلمة التي لم تعد تذكر في المعاجم المعاصرة تبدو في حالة انقراض منذ 1858 حين حرر قلمان مقالة بما أنه لم يكتبه بالحركات التامية، وقد تكون هذه الكلمة قد بدأت تختفي على مر الأزمان جراء التأثير البريطاني.

وحسب أقوال السيدة بلي Ple صافلة معروفة جدا في الخليج بخبرتها في تقشير اللؤلؤ peuleuse de perles قديما وإلى يومنا هذا فإن العرب والهنود يقيمون اللؤلؤ الطبيعي بالتجو.

ففي قطر كتاب أحد أبرز الصافلين وأهم جامع للؤلؤ حسين الفردان كيفية قياس الجو بالقيراط. (وحسبه اعتمادا على الوحدة الهندية المسماة «راتي») ونشره بالضبط ككتاب الأكبر، كتاب تسعير اللؤلؤ. عملية الحسابية كانت كالآتي (الفردان س.د): قيراط X قيراط 88X/135= تشو اللؤلؤة يعني قيراط X قيراط X0.8518 = تجو اللؤلؤة الواحدة.

وهكذا فبفضل الأصل الاشتقاقي لكلمة توضح لنا جزء من تاريخ تجارة اللؤلؤ. فمن خلال ذلك وقفنا على تاريخ الشعوب ونشاطاتهم المقترنة بالتجارة البحرية في المحيط الهندي.


الصورة 2

الهوامش والمراجع

1 – صورة 1:

لا مونتني A.Montigny :

كتاب تسعير اللؤلؤ بالـ (تجو) (كتاب الأكبر) وهو مستعمل في كل الخليج.

2 – صورة 2 :

تقييم الأكبر من طرف تجار البحرين القدامى صورة عن وزارة الثقافة والإعلام بالبحرين.

– الفردان (حسين): معجم تجارة اللؤلؤ (عربي - انجليزي) مخطوط.

– بوفانلادامبللي .س. (1925) معجم تامول - تامول مادراس

– لوريمار ج (1970) مجلة الخليج العربي عمان والجزيرة العربية انجلترا في 4 أجزاء ص.ص 2220_2293 الطبعة الأولى 1908 _ 1915.

– مايار (2009) سريلانكا بلد متعدد

– مونتيني كوزلوسكا أ. (1985) تطور مجموعة بنوية في مجتمع ينتج النفط: آل نعيم في قطر ص.ص 245_ 285 أطروحة مرحلة ثالثة جامعة باريس 5.

– مونتيني أ. (2007) صيد اللؤلؤ وبيعه في الخليج العربي في اللؤلؤ قصة طبيعية منشورات المتحف ص.ص 45_47

– فان ج. (1887): اللؤلؤ السمكي في سيلان صحيفة شبه جزيرة سيلان المجتمع الأسيوي الملكي المجلد العاشر عدد 34 ص - ص 14 _ 40

– الارشيف العسكري البريطاني

– الصورة 2 تقييم اللؤلؤ من طرف تجار البحرين، وزارة الثقافة والإعلام بالبحرين.

النص الفرنسي مأخوذ عن: *Revue de L'Association Française de Gemmologie N°169 - Septembre 2009*